

“Série das invasões francesas”: análise da imagética.  
Uma visão Ibérica sobre um inimigo exterior.

**Maria Manuela Gomes Gonçalves**

**Dissertação de Mestrado em História da Arte –  
Variante Contemporânea**

## Introdução

### A Problemática

Esta dissertação é o resultado de uma investigação realizada no sentido de contribuir para a compreensão dos processos subjacentes à construção e desenvolvimento da produção imagética sobre a Guerra Peninsular, decorrida entre os anos de 1807 e 1811 em Portugal. Ao desfolhar as páginas do catálogo - *Guerra Peninsular: 200 anos*<sup>1</sup> - encontrámos nomeado um conjunto serial intitulado “*Série das Invasões Francesas*”. A sua interpretação e valorização enquanto objecto único entre a produção nacional (e internacional) corporiza a primeira parte do presente estudo. Intentámos uma nova leitura da obra, das suas propriedades enquanto objecto estético e documental de um dos períodos mais conturbados da historiografia nacional.

Poucas linhas foram dedicadas pela História de Arte portuguesa ao estudo das imagens realizadas sobre esta temática. Entre a produção nacional, apenas as obras de António Domingos Sequeira e alguns retratos produzidos na sua maioria por Francesco Bartolozzi e os seus discípulos, encontraram o reconhecimento da crítica e foram ao encontro de novos públicos. Se em Espanha existem estudos de referência, a produção portuguesa manteve-se em estado letárgico, as imagens serviram grande apenas de suporte visual nalgumas obras historiográficas que tratavam o tema da Guerra Peninsular.

A receptividade de uma obra decidirá sobre a sua importância histórica e ainda sobre a sua evidência como objecto artístico. Segundo Hans Robert Jauss, apenas “*pode continuar a exercer o seu efeito, enquanto for ainda, ou de novo, recebido pela posteridade – enquanto encontrar leitores que se apropriem de novo da obra, ou autores que a pretendam imitar, ultrapassar ou recusar.*”<sup>2</sup>

Importa adquirir um novo entendimento do período artístico em estudo, muitas vezes um pouco desconsiderado pela historiografia nacional. Ainda durante centúria de oitocentos, Alfredo Elviro dos Santos numa breve resenha sobre “*As artes portuguesas no século XIX ou breves considerações sobre o seu estado, causas e remedios*” resumia a produção e evolução artística portuguesa da seguinte forma: “*D. José I e D. Maria I continuaram a sua obra; mas, d’então até ao presente, a decadencia se manifestou novamente; e, apesar d’alguma pequena reacção, ella continua existindo. Logo no*

---

<sup>1</sup> Ventura, António; Sousa, Maria Leonor Machado de (comis. cient.) - *Guerra Peninsular: 200 anos*, Lisboa, BNP, 2007.

<sup>2</sup>Jauss, Hans Robert - *A literatura como provocação*, Lisboa, Veja, 1993, p. 64.

*começo d'este seculo Portugal teve de sustentar guerras porfiadas com estranhos povos; mais tarde sobreviveram as guerras fraticidas de triste recordação; (...)”.*<sup>3</sup>

Nos nossos dias, a opinião dos diversos autores que se dedicaram ao estudo da produção artística no início do séc. XIX não se alterou. Na opinião de José-Augusto França o *“balanço que se tente destes anos 1780-1835, hesitantes princípios se século, confusa aprendizagem de modernidade, que marcámos entre a queda do possível iluminismo pombalino e a queda da possível “viradeira” - o balaço que se esboce tem resultados negativos. (...) Resta Vieira Portuense e Sequeira. Nos primeiros anos de Oitocentos, ambos trabalhavam em Portugal, e também Pellegrini e Bartolozzi; começava-se então a obra da Ajuda. Algo parecia abrir perspectivas optimistas. A morte de Vieira, a ruína das invasões quebraram um “élan” que, considerando o contexto geral (e nele a crise económica que então definia), era fenómeno superficial, sem dúvida, mas era também abertura para novas necessidades. (...) Mas do estudo deste primeiro balanço resulta que só Sequeira e Vieira ficam como elementos de crédito.”*<sup>4</sup>

Paulo Varela Gomes por sua vez, diz-nos que: *“Este período histórico teve uma parte boa e uma parte má. Até à 1.ª invasão francesa (1807), as coisas correram bem – até mesmo muito bem – do ponto de vista do chamado florescimento das artes, porque correram bem do ponto de vista do desenvolvimento económico. Mas, depois de 1807, Portugal entrou naquele que foi o período mais catastrófico de toda a sua história. No início da década de 1850, não passava de uma região ultraperiférica e arruinada da Europa.”*<sup>5</sup>

Relativamente à gravura, e, com especial enfoque sobre a obra gráfica caricatural, podemos considerar a centúria de oitocentos como a época de ouro da caricatura portuguesa. As gravuras de temas caricaturais que circularam no mercado português durante a Guerra Peninsular, impulsionaram a sua produção a partir de então; os artistas encontraram na caricatura o espaço ideal para pôr em prática uma nova crítica social e política, umbilicalmente alicerçada no humor. Para além da valorização do riso aliado à contestação social e política, a gravura passou a partir de então, a servir de

---

<sup>3</sup> Braga, Alfredo Elviro dos Santos - *As artes portuguesas no seculo XIX ou breves considerações sobre o seu estado, causas e remedios*, Typographia Lusitana, 1882, p. 12.

<sup>4</sup> França, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1981 vol. I, p.p. 209-210.

<sup>5</sup> Gomes, Paulo Varela Gomes; *Expressões do neoclássico*, in AAVV, Rodrigues, Dalila (coord.) - *Arte Portuguesa: Da Pré-História ao século XX*, Vila Nova de Gaia, Fubu, 2009, vol. 14, p. 7

reportagem “fotográfica” da realidade, passando a ocupar um lugar de destaque nos jornais.

Continuam actuais as considerações de Fernando Rau relativamente ao estudo da gravura em Portugal: *“A História da Gravura em Portugal ainda não está feita nem estudada. Existem iconografias, investigações, biografias e alguns reportórios como o do falecido professor Ernesto Soares. Em geral são mais de história básica do que história artística. (...) As bibliotecas e arquivos nacionais onde há gravuras, ainda não chegaram à maturidade de catálogos classificados ou de selecção das espécies e as colecções estão dispersas. Há alguns particulares que consta terem importantes colecções mais ignoro se são aceitáveis. Além disso, de jornais ou revistas do séc. XIX ainda ninguém fez sequer um inventário gráfico faltando-se ou encontrando-se dispersos e incompletos muitos deles nas bibliotecas oficiais.”*<sup>6</sup>

Embora estejam concluídos alguns inventários, existem instituições públicas e colecções privadas que ainda não possuem sequer uma listagem da sua colecção de gravuras. Os estudos e cruzamentos de imagens e monografias não se encontram esgotados. Importa renovar discursos, empreender novos diálogos com as obras e com o legado dos vários gravadores, conjuntamente com um estudo sincrónico e diacrónico das obras gráficas: *“Por outras palavras: urge explicar os porquês da obra de arte, as razões de ser do seu destino, a temperatura diferenciável que a sua contemplação gerou, as qualidades intrínsecas de estilo, de engenho e de invenção que a sua criação atesta, os conflitos, consensos ou pareceres inflamados que suscitou – em resumo, a “fortuna crítica” inerente à radiografia da peça, e a sua história.”*<sup>7</sup>

Poucos se dedicaram ao estudo da gravura realizada sobre a Guerra Peninsular. Registámos a obra incontornável de Ernesto Soares que construiu um inventário da gravura artística em Portugal, como também algumas resenhas sobre alguns gravadores. Encontrámos a primeira referência no *Catálogo da Colecção Rau*, mas que não incide sobre a gravura de produção nacional, tratando apenas da estampa de proveniência estrangeira (Inglesa, Espanhola e Francesa) sobre os eventos ocorridos durante a Guerra Peninsular e o período de forte tensão política que antecipou as anexações territoriais.

---

<sup>6</sup> Gomes, Alexandra Reis - *Estampa e Caricatura Política Estrangeira sobre Portugal: A Doação Rau*, Lisboa, MNAA, 2000, p. 67.

<sup>7</sup> Serrão, Vítor - *A Trans-Memória das Imagens: estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Cosmos, 2007, p. 9.



No n.º 35 da revista *Forum*<sup>8</sup> da Universidade de Braga encontramos um estudo da autoria de Abel Rodrigues intitulado “*A colecção de gravuras do Arquivo Distrital de Braga: estudo e catálogo*”. O referido conjunto de gravuras, reúne o espólio proveniente de vários colecionadores, como por exemplo de António de Araújo de Azevedo<sup>9</sup> (1754-1823), Conde da Barca, ministro e diplomata de D. João VI, de seu irmão, o desembargador João António de Araújo de Azevedo (1764-1823). A reunião de estampas destas duas proeminentes figuras do reino, foi adquirida aos herdeiros pelo Dr. Manuel de Oliveira (1877-1918), médico, político limiano do início do séc. XX, que acrescentou mais algumas peças ao acervo inicial. Manuel de Oliveira no seu testamento afirma: “*a colecção de livros e opúsculos e manuscritos sobre a Guerra Peninsular deseja que, pelo seu justo valor, sejam adquiridas por uma das Câmaras Municipais do norte de Portugal, sobretudo Braga ou Porto.*”<sup>10</sup>

No ano de 1926, o fundo Barca-Oliveira foi integrado na Biblioteca Pública e no Arquivo Distrital de Braga, tendo permanecido exposto numa das salas até ao ano de 1976. Posteriormente, foram-lhe agregadas gravuras provenientes do espólio reunido pelo escritor e jornalista prof. José Joaquim da Silva Caldas (1818-1903). Esta reunião de gravuras encontra-se na actualidade no Arquivo Distrital da Universidade do Minho. Como veremos adiante, a colecção reúne um núcleo considerável e peculiar de gravuras e litografias de proveniência inglesa.

Marco importante é a tese de doutoramento de Miguel Figueira de Faria - *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime- desde a ascensão ao poder do marques de Pombal e o fim do Antigo Regime, evolução formativa, condição e actividade de gravador, condições do mercado de gravura*<sup>11</sup> – que apresenta um magistral estudo sobre gravura, incluindo um capítulo sobre a produção imagética sobre a Guerra Peninsular. Cite-se também a tese de doutoramento apresentada à Universidade de Paris de Teresa Caillaux de Almeida. A autora dedicou o terceiro capítulo do seu estudo intitulado *Memória das “Invasões*

---

<sup>8</sup> *Forum*, Universidade do Minho, Braga, V.M., N.º 35, 2004.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 69 “O Conde da Barca, António de Araújo de Azevedo, figura proeminente na corte portuguesa, distinguiu-se pelo mecenato e protecção aos artistas. Entre os arquivos da sua Correspondência Recebida foram registados pedidos de protecção a Francesco Bartolozzi, que contratou os serviços aquando de uma passagem por Londres e de Francisco Tomás de Almeida onde surgem informações sobre encomendas de gravuras, pedidos de Gregório Francisco de Queirós e agradecimentos de Henry L’Êveque, que inclusivamente lhe dedicou a série de estampas *Portuguese Costume*.”

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>11</sup> Faria, Miguel Filipe Ferreira Figueira de - *A Imagem Impressa: Produção, Comércio e Consumo de Gravura no final do Antigo Regime*, Porto, Univ. Porto, 2005. Tese Doutor. História da Arte.

*Francesas*”<sup>12</sup> ao estudo do memorial imagético das invasões e de Napoleão em Portugal, desde a produção executada na época até ao presente.

Relativamente à *Serie das Invasões Francesas*, em confluência com a restante produção gráfica, encontrou pouco reconhecimento da parte dos historiadores de Arte. A primeira referência está no *catálogo de desenhos da BNL*<sup>13</sup> realizado por Ayres de Carvalho<sup>14</sup> em 1977.

Numa breve caracterização, o autor conclui que os desenhos tratavam acontecimentos relativos à primeira invasão francesa, desde a entrada de Junot em Portugal em Novembro de 1807 até à capitulação e assinatura da Convenção de Sintra no dia 30 de Agosto do ano seguinte, que permitiu a saída dos franceses do reino. Considera Ayres de Carvalho, que os desenhos devem ter sido executados entre os anos de 1808 e 1809, porque na sua opinião “o autor sempre pensou, ao executá-los, que não mais haveria outra invasão como em Março de 1809 pelo general Soult e uma 3.<sup>a</sup> invasão em 1810 pelo general Massena<sup>15</sup>”.

Nenhum dos desenhos apresenta qualquer assinatura e na construção do catálogo, Ayres de Carvalho não menciona nenhuma autoria, mantendo a obra com a designação de anónimo, no campo relativo ao nome do autor. Defende, contudo, que “*nalguns casos não só pela maneira como [o autor] os executa como também pelas críticas escritas, lembra o pintor e cronista deste período Cirilo Wolkmar Machado (1748-1823), que, ao contrário de Domingos António de Sequeira nunca, segundo declarou, teve entendimentos com os invasores.*”<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Almeida, Teresa Caillaux de - *Memória das Invasões Francesas em Portugal (1807-1811*, Lisboa, Ésquilo, 2010.

<sup>13</sup> Carvalho, A. Ayres de - *Catálogo da Coleção de Desenhos*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1977.

<sup>14</sup> Pereira, Paulo, Carvalho, Ayres de in *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, AAVV, Pereira, Paulo (coord.), Presença, 1989, p. 109 “*Historiador de arte português. Membro da Academia Nacional de Belas-Artes, foi um dos estudiosos que mais contribuiu para o conhecimento da produção artística nacional e de estrangeiros a trabalhar em Portugal durante o período barroco. Pose ser considerado como um representante lisboeta da escola positivista, já que os seus trabalhos privilegiam, quase sempre, a abordagem das fontes escritas e documentalistas guardadas em arquivo, sendo o restante do seu labor de índole mais descritivo – das obras, dos edifícios, dos contextos culturais – do que crítica, estando em boa medida ausente do seu labor, tanto a leitura formalista quanto também a leitura iconográfica ou iconológica. Por isso, o seu contributo, decisivo e indispensável, fica na área das atribuições e do estudo biográfico-documental das obras e respectivos artistas e encomendantes, pese embora a inexistência de uma visão sociológica. Foi por isso que muitas vezes procedeu de forma lapidar à edificação de genealogias de artistas e ao entendimento geracional das mesmas, não sendo porem rigoroso (...).*”

<sup>15</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 26.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 26.

Mais recentemente, Foteini Vlachou dedicou parte de um estudo sobre a produção imagética relativa à guerra peninsular à série de desenhos<sup>17</sup>. Foteini analisa iconograficamente alguns desenhos constituintes da série, procurando relacionar a mensagem intrínseca a cada imagem com as legendas externas existentes na grande maioria das peças. Realiza inclusivamente uma leitura global do conjunto, ressaltando a importância da obra no contexto da produção da época - *“It is this peculiarity that makes the series extremely interesting along with the fact that it consists of the only extensive visual commentary of Portuguese origin on the events of the period.”*<sup>18</sup>

Conclui que o artista deveria ser alguém letrado devido à forma como apresenta o texto, mas não se detém sobre as questões autorais da obra, corroborando inclusivamente com a proposta de Ayres de Carvalho: *“Although it seems quite possible that someone with the anti-Napoleon zeal of Cirilo might have composed the series, authorship is not necessarily of interest in the presente context.”*<sup>19</sup>

## Método

A abordagem que nos impusemos, exigiu uma atitude metodológica baseada no estudo comparativo. Colocados em confronto com as mais de duas mil imagens existentes no British Museum, assim como com outros bancos de gravuras disponíveis na BNE, BNP, Europeana e demais produção textual procurámos analisar possíveis convergências e divergências com as restantes obras encontradas. Intentámos pelo método comparativo, evidenciar a unidade do conjunto em estudo.

Procurámos num primeiro momento, inteirarmo-nos do maior número possível de imagens produzidas na Europa e detectar possíveis convergências ou divergências iconográficas sobre o mesmo tema- as guerras napoleónicas e a figura do imperador francês. Seguimos a proposta de Jérôme Baschet. O autor dedicou um capítulo da sua obra, *L'iconographie médiévale*<sup>20</sup> à fundamentação do conceito de iconografia serial, valorizando o confronto vários grupos de imagens. Jérôme Baschet defende também que a criação de um amplo corpus de imagens on-line amplia a divulgação e globalização do conhecimento - *“Sous le nom de série, on se réfère à trois types d'ensembles différents:*

---

<sup>17</sup> Vlachou, Foteini - *“Between History and Art: Prints, Drawings and the Interpretation of the Peninsular War”*, in *A Guerra Peninsular: Perspectivas Multidisciplinares*, Actas do Congresso Internacional e Interdisciplinar evocativo da Guerra Peninsular, 2 vol, Comissão Portuguesa de História Militar, CEAP, Lisbon 2008, vol. 2, pp. 215-238.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 227.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 227.

<sup>20</sup> Baschet, Jérôme - *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

*le réseau d'images constitué par l'oeuvre elle-même; le corpus construit par le chercheur; enfin, l'hyperthème, réseau de réseaux dont on traitera pour finir*".<sup>21</sup>

Segundo a sua proposta, o investigador apoiado nos recursos informáticos, pode aceder facilmente à obra que quer estudar, sem ter necessidade de se deslocar junto da mesma. A formação de amplos bancos de imagens permite uma avaliação sincrónica e diacrónica das imagens, possibilitando a sua distinção pela singularidade entre a demais produção, assim como a capacidade inventiva e variação iconográfica sobre o mesmo tema: *"Les variations de matériaux, de localisation, de format, d'usage, d'environnement, d'époque, de relation, de relation avec les traditions figuratives contribuent à faire varier la mise en oeuvre d'un ensemble thématique."*<sup>22</sup>

Jérôme Baschet propõe a criação de séries temáticas, que analisadas na sua totalidade nos remetem para a criação de híper-temas, constituídos por diversas variantes temáticas interligadas entre si apenas por um elemento confluyente ou uma figura. O conceito de iconografia serial proposta pelo autor, permite a criação de inesgotáveis possibilidades relacionais. E acrescenta aos três níveis de leitura das imagens proposta por Erwin Panofsky, a possibilidade de um novo entendimento da História da Arte alicerçado num método comparativo promovendo um maior conhecimento dos processos históricos, criativos, ideológicos, motivacionais e geográficos, mas também novos questionamentos sobre a recepção.

Visitámos vários acervos documentais e de imagens nacionais visando a contextualização da *Série das Invasões Francesas* entre a demais produção, assim como a avaliação do mercado da gravura e a caracterização das obras produzidas. Consultámos variada documentação em Lisboa, no MNAA, no Museu da Cidade, na FRESS, no AHM, na BNP, na ANTT; na cidade do Porto, visitámos a Biblioteca Pública Municipal, o MNSR, o Arquivo da FBAUP e o Fundo Antigo da FCUP; a nossa pesquisa passou também pelo Museu Municipal de Óbidos e pelo Museu Municipal Leonel Trindade em Torres Vedras; Finalmente a B.P.B./U.M, a Sociedade Martins Sarmiento e a Biblioteca Pública de Évora. A pesquisa no último local referenciado, revelou-se infrutífera devido à ausência de um inventário do núcleo de gravura existente na biblioteca eborense.

Não baseámos a nossa pesquisa apenas no confronto de imagens, intentámos também pesquisar fontes documentais produzidas à época, em busca de algum

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 261.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 270.

apontamento que nos conduzisse directamente aos desenhos em estudo. Procurámos construir uma “síntese recreativa” (como consideraria Erwin Panofsky) pela recolha do maior número de documentos possíveis que nos permitisse suportar as conclusões a que chegámos. Visionámos dezenas de folhetos volantes, obras literárias e jornais na procura por referências a estampas ou a obras executadas no contexto da Guerra Peninsular. Entre a imprensa da época verificámos os números dos jornais impressos entre os finais de 1807, ou seja, a partir da primeira invasão francesa em Portugal até ao ano de 1816. Embora a última incursão em território português tenha terminado em 1811, optámos pela verificação do mercado nacional até à abdicação de Napoleão e o seu exílio na ilha de Santa Helena no mês de Outubro de 1815.

Analisámos na íntegra os números da *Gazeta de Lisboa*, a principal fonte noticiosa de venda de gravuras. E, se antes das invasões a *Gazeta de Lisboa* saía às terças, sextas e sábados, a partir do ano de 1809 passou a publicação diária. Verificámos ainda os números dos Jornais *O Correio Brasileiro*, o *Semanario Patriotico*, o *Minerva Lusitana*, *O Leal Português*, a *Gazeta do Rocio*, *O Lagarde Portuguez*, o *Telegrapho Portuguez*, o *Diario do Porto*, o *Diario Lisbonense*; *Jornal das bellas Artes*, *Ou Mnemosine Lusitana*.

Não encontrámos parte das estampas anunciadas para venda ou subscrição anunciadas na imprensa. Mas sendo a sua análise fulcral para o entendimento do circuito da gravura propagandística, e considerando que a História da Arte não se constrói apenas pela avaliação de “obras vivas”, não deixámos de analisar todos os registos encontrados nos jornais da época.

## **Estrutura**

Esta dissertação organiza-se em duas partes, sendo que na primeira estudamos a *Série das Invasões Francesas*, um conjunto de dezassete desenhos inventariados na BNL. A segunda parte é composta com uma apresentação do mercado da gravura entre os anos de 1808 a 1816 e pela análise da obra do capitão Manuel da Paz. Ambas as partes encontram-se subdivididas em vários subcapítulos.

Iniciámos a primeira parte com uma apresentação global dos dezassete desenhos que constituem a série. Devido à escassez de informação sobre o conjunto serial interrogamos a obra tomando como ponto de referência a sua fortuna crítica procurando esclarecer o seu programa artístico, funcionalidade, avaliação do suporte, marcas de água, legendas, temática, materiais utilizados e técnica de execução.

A *Série das Invasões Francesas* encontra-se para a produção nacional de imagens sobre a Guerra Peninsular, como os *Desastres de Guerra*, uma série de gravuras de autoria de Goya, relativamente à produção espanhola. Mas quando relacionamos os dois conjuntos, encontramos maiores paralelismos com outra série, os *Caprichos* goyescos.

Com o segundo capítulo iniciámos o estudo das várias propostas temáticas que compõem a obra. Considerámos pertinente estudar os desenhos não pela ordem do número de inventário atribuído no Catálogo de Desenhos da BNL (ou sequer pela nova sequência que propomos no primeiro capítulo da tese), mas pela análise do seu conteúdo temático, procurando desta forma destacar a unidade do conjunto serial, quando comparada com a restante produção nacional e europeia da época.

Tomando como referência o desenho que tem inscrito na legenda cimeira a palavra início, começamos a nossa apresentação pela análise dos desenhos satíricos (o segundo maior núcleo de desenhos que compõe o conjunto). Procurámos recuperar a recepção das produções caricaturais em Portugal, como também dos tratados e autores que impulsionaram a caricatura europeia, nomeadamente a partir da segunda metade do séc. XVII. Exploramos por último as políticas propagandísticas de Napoleão Bonaparte.

No terceiro capítulo passámos a analisar os desenhos alegóricos do conjunto. Não obstante o núcleo de desenhos alegóricos na *Série das Invasões francesas* ser constituído apenas por dois elementos, esta temática encontrou grande receptividade junto dos colecionadores portugueses.

Dedicámos o quarto capítulo ao último núcleo temático da *Série das Invasões Francesas* - a narrativa. Dividimos a sua leitura em duas partes distintas. Num primeiro momento, apresentamos os desenhos que representam os abusos cometidos pelos franceses contra a Igreja – roubos, iconoclastia, atrocidades contra os religiosos – mas também sobre a população oprimida. Num segundo momento avaliámos os desenhos de teor belicista. O autor destaca-se uma vez mais, pela originalidade no tratamento dos temas, mesmo se colocados em confronto com a restante produção internacional. A abordagem, permitiu recuperar o imaginário identitário nacional passado à estampa, numa época em que a gravura ganhou novas funções. A gravura elevada a suporte noticioso, informa sobre os principais eventos e movimentações no campo de batalha, comemora vitórias, entroniza os vencedores distanciando-se do mero carácter decorativo, devocional ou do aprendizado das primas artes. Ao serviço da guerra a gravura atravessou fronteiras, e, serviu ambos os lados da barricada. Arma silenciosa,

carregava em si o som dos movimentos de elevação patriótica, o sentir de um povo contra um inimigo opressor. Regista o devir do homem novo, imbuído ainda no espírito revolucionário, a elevação e a queda da utopia hegemónica de Napoleão. A guerra derrubou as barreiras fronteiriças peninsulares; numa união de esforços, os dois reinos apoiados pelo exército inglês expulsaram o inimigo comum, acabando por contribuir de forma decisiva para a queda da hegemonia do imperador.

Contrastando com a temática explorada pelo autor dos desenhos, a maioria das gravuras encontradas, retratam os principais confrontos bélicos da Guerra Peninsular. Executadas seguindo padrões académicos ou por artistas de menor mestria (a maioria dos casos), valorizam essencialmente a reconstituição em forma de memorial do evento, dispensando quaisquer atributos qualitativos estéticos ou formais. Citando Miguel Faria o “ *território da gravura foi um espaço em aberto a qualquer agente em todos os segmentos. Não só os artistas não necessitam de nenhuma avaliação para exercer a sua profissão, como os editores e os comerciantes não se encontravam condicionados à vigilância de qualquer família da genealogia corporativa. (...) Desprotegidos pela ausência de uma linhagem oficial própria e da respectiva supraestrutura corporativa, e, por outro lado, de uma legislação específica que defendesse a actividade, os profissionais da produção, edição e venda de estampas tardaram em emancipar-se, e de alcançar a autonomia.* ”<sup>23</sup>

A gravura não encontrou o mesmo reconhecimento que as restantes disciplinas académicas – pintura, escultura, arquitectura. Apesar do incremento do seu ensino no dealbar do séc. XVII, com a criação por exemplo da escola do Arco do Cego (posterior imprensa régia) ou com a vinda do mestre italiano de gravura Francesco Bartolozzi, a gravura não deixou a sua condição subalterna relativamente às outras artes, o facto de ser uma arte seriada, estigmatizou o seu reconhecimento enquanto forma artística.

No quinto e último capítulo da primeira parte procuramos analisar a proposta autoral apresentada por Ayres de Carvalho. O autor do inventário dos desenhos propôs Cirillo Volkmar Machado como o presumível executante do conjunto em estudo, baseado no distanciamento que este manteve com as forças de ocupação. Concentramos o nosso estudo na obra gráfica e teórica que o pintor realizou entre a saída forçada da sua clausura mafrense, no ano de 1807 e a aceitação do convite para dirigir a campanha de pintura mural do palácio da Ajuda, no ano de 1815. Procurámos encontrar um novo

---

<sup>23</sup>Faria, Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria; op. cit., vol.I, p. 384.

caminho relativamente à atribuição do conjunto serial em estudo. Recorremos novamente ao método comparativo para colocarmos em confronto o legado gráfico de artistas contemporâneos aos desenhos. A pesquisa conduziu-nos à obra de Nicolas Delarive, um pintor de origem francesa, mas estabelecido em Portugal depois de iniciado o processo revolucionário em França.

Dividimos a segunda parte em três capítulos. No primeiro capítulo empreendemos uma resenha do circuito de gravura ibérico, debruçando-nos maioritariamente sobre o mercado português durante os anos de beligerância. A guerra redefiniu o mercado e as atribuições funcionais da gravura. Se anteriormente o mercado apresentava menor permeabilidade à aceitação das gravuras provenientes de Inglaterra, nomeadamente ao género caricatural, iniciada a luta, a produção inglesa invade literalmente o mercado ibérico e europeu, aliás uma invasão que tinha tido a sua gênese a meio da centúria de setecentos.

O segundo capítulo debruça-se sobre a análise do retrato gravado e executado durante a Guerra Peninsular. Embora os desenhos da Série das Invasões Francesas não *pareçam propor retratos identificáveis*, o retrato representa um dos maiores núcleos de gravura editada em Portugal durante as invasões francesas. Decidimos a inclusão de um pequeno apontamento sobre a retratística nacional devido à sua importância no circuito de vendas.

O terceiro e último capítulo, incide sobre o Álbum de campanha do capitão Manuel da Paz inventariado no ANTT. Desconhecemos a existência de qualquer estudo ou referência à obra. Como membro do exército português participou num dos mais importantes confrontos bélicos da Guerra Peninsular – a batalha de Arapiles – mas também na batalha pela libertação de Madrid, sob comando do general Wellington. O conjunto de desenhos, que compõem o diário gráfico, fornece-nos uma visão única sobre a Guerra Peninsular, registando o exército aliado em campanha e os ambientes que o rodeavam: os quartos onde pernitou, os locais que visitou, apontamentos paisagísticos e citadinos, desenho de arquitecturas, retratos, cópia de gravura (inclusivamente caricatura inglesa) ou pinturas que visionou...e por fim culmina com o desenho do interior da sua tenda de campanha onde se autorretrata- inclui parte das suas pernas e os pés na composição – como se quisesse confirmar a veracidade das imagens que retratou – eu vi, eu estive aqui.



## **I.<sup>a</sup> Parte**

### **1.- A *Série das Invasões Francesas*: primeira aproximação.**

Composta por dezassete desenhos de dimensões aproximadas de 22 x 30 cm, a *Série das Invasões Francesas*, encontra-se em bom estado de conservação, embora algumas das peças apresentem manchas.

Que seja do nosso conhecimento, poucos estudos ou trabalhos foram produzidos, no âmbito desta matéria. Por conseguinte, importa interrogar a obra, questionando-a de forma integral, tanto a nível do seu programa artístico, como a sua função, os seus indícios temporais ou a sua carga memorial. A partir da sua fortuna crítica, pretendemos iniciar um novo diálogo, dotando-o de um olhar contemporâneo, valorizando-o, não apenas pelas suas qualidades intrínsecas, enquanto objecto artístico, como também pela sua relevância enquanto documento histórico ilustrativo da primeira invasão francesa (decorrida entre o mês de Novembro de 1807 e Setembro de 1808). Empreendemos assim, um longo percurso em torno das possibilidades da série, e espiámo-la com o apoio de fontes luminosas (facto que nos permitiu colocar em evidência o desenho de base e algumas das legendas internas), avaliámos sobre o seu suporte, marcas de água, legendas, possíveis descrições em fontes impressas da época e no inventário geral da BNL; relações com outras imagens produzidas (gravuras e desenhos), composição, temática proposta, maior ou menor graduação de acabamento ou ainda de predicado artístico.

Ayres de Carvalho, aquando da elaboração do catálogo de desenhos da BNL, não incluiu nenhuma informação relativa à incorporação do conjunto serial na instituição. Observado o *Inventário do Arquivo Histórico da Biblioteca Nacional*, não encontrámos qualquer documento relacionável com a obra. Deste modo, não nos foi possível concluir como e quando os desenhos foram inventariados na BNL. A comissão nomeada para inventariar os bens das ordens religiosas, extintas no ano de 1834 (que se encontraram na base da formação da Biblioteca Nacional) mostrou-se selectiva, quanto à tipologia de obras dignas de inventariação. Entre as entradas registadas encontrámos apenas a descrição de um desenho, um retrato régio encontrado numa sacristia<sup>24</sup>. As gravuras, depois de efectuada a sua relação e descrição segundo a sua temática<sup>25</sup> (mapas, plantas de cidades, retratos régios, etc.) seriam integradas em dois acervos

---

<sup>24</sup> BN/DLEC/27/Cx06-05 Relação de livros e estampas remetidas para a BNL, vol. 16 de Março de 1837.

<sup>25</sup> BN/AC/INC/DLEC/15/CX05-02 Relações de quadros remetidos para o DLEC.

distintos - a Biblioteca Nacional e a Academia de Belas Artes – embora em ambos os casos, partilhassem na época, o mesmo edifício, o Convento de S. Francisco em Lisboa.

Tematicamente, a *Série das Invasões Francesas* ilustra eventos ocorridos durante a primeira invasão francesa, desde a instalação dos emissários franceses no reino, à intervenção do exército aliado inglês e espanhol, até à libertação do jugo opressor, com a entrega das armas e rendição definitiva do exército napoleónico. Atendendo à forma narrativa, que encontrámos no desenvolvimento do conjunto de desenhos, provavelmente teria como destino, a inclusão como complemento visual, nalguma obra literária. A *Gazeta de Lisboa*, publicitou inúmeros livros satíricos, romances e narrativas<sup>26</sup> que incluíam gravuras ilustrativas. A versatilidade do mercado permitia inclusivamente que o comprador pudesse adquirir as imagens em separado do livro, o que se traduzia num aligeiramento do preço final das obras. Infelizmente, não encontrámos nenhuma das obras anunciadas na *Gazeta de Lisboa*, que incluíssem na actualidade os dois suportes, a escrita e a imagem. Em paralelo com o exemplo português, também em Espanha, foram muitas as obras literárias publicitadas, como ilustra Laura Corrales Burjalés<sup>27</sup>. Segundo a autora, o suporte visual submeter-se-ia sempre ao discurso escrito. Os criadores das imagens que ilustravam os livros, revelaram maior preocupação pelo conteúdo temático e narrativo das obras, sujeitando o seu equilíbrio compositivo e qualidades pictóricas, à intenção da mensagem a perpetuar: “*Las imágenes de estos romances, siempre ilustrativas de un texto poetizado o prosificado, eran de un lenguaje visual basado en la metáfora, en la que los conceptos o ideas se convertían en sujetos antropomorfos mientras los protagonistas, en sujetos zoomorfos o híbridos (...) Ineludiblemente, estas imágenes se basaban también en la dicotomía bueno-malo, propia de las estampas religiosas, en la que los franceses – en*

---

<sup>26</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 75 de 10 Agosto de 1809 Tomamos como exemplo: “nas mesmas lojas vende-se a *Relação Historica dos successos acontecidos em Portugal, durante o intruso Governo Francez*, 5 números com estampas finas illuminadas 1\$100 réis”.

<sup>27</sup> *El poder de la imagen durante la Guerra de la Independencia: el caso de Cataluña*: Burjalés, Laura Corrales, Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea, N.º 9, 2009 in [http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/w\\_bcc1812/w/rec/4002.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/w_bcc1812/w/rec/4002.pdf), 4/2/2012 “En cuanto a los obradores catalanes, tendríamos que descartar la presencia de caricaturas, en el sentido estricto de la palabra, pero sí contar con un gran surtimiento de romances de temática crítica o satírica, donde la imagen, ilustrativa del texto, se caracteriza por la desproporción anatómica de los sujetos figurados, hecho que extrañamente tendrá correlación con una intención, por parte del grabador o dibujante, de caricaturizar los protagonistas, sino más bien con la ausencia de unos diseños artísticos y estéticos, ausencia que estará estrechamente ligada con el sentido comunicativo de la misma imagen. Precisamente, estas estampas adoptaron en reiteradas ocasiones las mismas atribuciones que un noticiario o gaceta informativa, cosa indispensable si consideremos que las imágenes fácilmente comprensibles y los textos versificados resultaban mucho más asequibles para una sociedad en gran número analfabeta.”.

*especial Napoleón y José Bonaparte, se enmarcaban en escenas sórdidas, grotescas, a la vez que eran representados como seres monstruosos, en contraposición a la Iglesia, España y el rey Fernando VII, figurados como seres idealizados, salvadores o vencedores.*”<sup>28</sup>

Encontrámos algum paralelismo entre as imagens descritas por Laura Corrales Burjalés e os desenhos da série em estudo, porque o artista pareceu submeter a qualidade do desenho, à narrativa dos eventos; os desenhos apresentam vários erros na sua construção - perspectiva e proporcionalidade - preenchendo quase na totalidade o espaço pictórico, provavelmente na tentativa de melhor elucidar o observador. Sacrificaria o autor a plasticidade da sua obra à importância da mensagem propagandística que pretendia perpetuar? Não conseguimos responder a esta questão com clareza, porque a incerteza relativamente à autoria (assunto a que nos dedicaremos no final do presente capítulo), impossibilita-nos a compreensão da obra na sua globalidade. Apenas pudemos especular sobre o predado artístico do autor.

A pesquisa efectuada em torno das várias publicações periódicas<sup>29</sup>, bibliografia de apoio, e dezenas de folhetos volantes editados também não se revelou conclusiva; não encontrámos qualquer informação relativamente aos desenhos, em nenhuma das obras consultadas. Segundo Maria da Graça Garcia<sup>30</sup>, a intenção do autor, ao elaborar os desenhos, seria a da sua passagem à estampa, todavia a autora, considera que a obra provavelmente não foi concluída, pois duas das peças não apresentam legenda. Foteini Vlachou, corrobora com a opinião anterior acrescentando: “ *this series was never made public. It seems unlikely that the author intended them for his personal use alone, as a kind of diary of contemporary events, since the drawings are quite finished and well organized in terms of composition. The lack of a previous tradition of printed visual propaganda in Portugal could possibly account for their not appearing to the public (assuming that this was indeed the purpose of their production) but it is also possible that subsequent events turned their publications first impractical (during the second and third French invasions) and then outdated (after the expulsion of the French and the*

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Jornais consultados: *O Correio Brasileiro, Semanario Patriótico, Minerva Lusitana, O Leal Português, Gazeta do Rocio, O Lagarde Portuguez, Telegrapho Portuguez, Diario do Porto, Diario Lisbonense; Jornal das bellas Artes, Ou Mnemosine Lusitana.*

<sup>30</sup> Vide: Tesouros BN <http://purl.pt/369/1/ficha-obra-junot.html> 02/07/2010.

*conclusion of the war with Portugal on the winning side). In any case, the series consists in one of the most interesting visual documents of the period.*”<sup>31</sup>

À observação da obra torna-se pouco viável equacionar que o autor concebeu os desenhos apenas para a sua própria fruição. Relativamente à possível falta de actualidade dos factos, como possível dissuasor da sua publicação, não deve esquecer-se que a maioria das imagens foi produzida com alguma distância temporal em relação à data dos eventos<sup>32</sup>. Tomemos o exemplo do 2 de Maio madrileno. Em Espanha, as primeiras gravuras sobre o acontecimento charneira, que marcou o início da insurreição dos povos peninsulares contra a dominação francesa, foram publicadas no dia 11 de Junho de 1813 (da autoria de Tomás López Enguídanos, estas gravuras evidenciaram os acontecimentos ocorridos no palácio Real, Parque da Artilharia, Porta do Sol e Passeio do Prado). As gravuras editadas serviram de mote à produção de novas gravuras sobre a temática (as séries e gravuras isoladas encontradas apresentam datações posteriores ao conjunto realizado por Enguídanos), assim como, às magistrais pinturas de Goya (executadas durante o ano de 1814) sobre os mesmos confrontos ocorridos em Madrid no dia 2 e 3 de Maio. Em Portugal, as estampas sobre a temática foram publicitadas na *Gazeta de Lisboa* no dia 8 de Setembro de 1812<sup>33</sup> e ainda no primeiro dia de Janeiro de 1814<sup>34</sup>.

Se num primeiro momento, durante o tempo em que decorreu a guerra, as gravuras propagandeavam uma ideologia, reforçando o sentimento de indignação contra as forças inimigas, depois de silenciado o troar dos canhões, as imagens passaram a ovacionar os principais feitos decorridos.

Voltando à interrogação que colocámos atrás, quais seriam as motivações que conduziram ao abandono da ideia inicial? A morte do artista? As especificidades do

---

<sup>31</sup> Vlachou Foteini, op. cit., p. 232.

<sup>32</sup> Estampas Españolas de la Guerra de la Independencia: Propaganda, Conmemoración y Testimonio: Matilla, José Manuel, Cuadernos Dieciochistas, Ediciones Universidad Salamanca, Nº8, 2007 in [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69136/1/Estampas\\_espanolas\\_de\\_la\\_Guerra\\_de\\_la\\_In.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69136/1/Estampas_espanolas_de_la_Guerra_de_la_In.pdf), 10/3/2012, p. 248. “*Y es que gran parte de las estampas que hoy en día se conservan fueron realizadas con notable posterioridad a los hechos representados, en numerosas ocasiones en los años inmediatamente posteriores al fin de la guerra, en tiempos de la reacción fernandina, y utilizados como medio propangandístico de los valores patrióticos. Debemos, por tanto, ser conscientes de esta circunstancia cronológica a la hora de analizar las estampas, aunque haya sido frecuente utilizar un método de clasificación temática en el que se barajaban indistintamente estampas que no siempre coincidían en el tiempo. Nos movemos por tanto en un campo de trabajo en el que conviven obras de momentos cronológicos sucesivos pero con peculiaridades que provocan una diferente naturaleza formal y conceptual, y que en ocasiones puede generar errores de interpretación si solo atendemos a su temática.*”

<sup>33</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 210 de 8 de Setembro de 1812.

<sup>34</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 1 de 1 de Janeiro de 1814.

mercado da gravura? A sustentabilidade do projecto? Na *Gazeta de Lisboa* como veremos adiante, poucas foram as séries publicitadas.

Ignoramos, se a atribuição dos números de inventário, ou seja, a ordenação actual do conjunto serial, surgiu por sugestão de Ayres de Carvalho, ou se respeitou uma organização pré definida a montante da edição do catálogo. A verdade é que a leitura do conjunto, seguindo os números de inventário, apresenta-se confusa e sem orientação cronológica dos factos reportados. Sem qualquer linha de continuidade entre os diversos episódios, o observador perde-se, entre a miríade de assuntos propostos (vide pag. 177 a 178 do anexo iconográfico). Intentámos encontrar uma nova disposição dos elementos constituintes do conjunto que permitisse a fluência sequencial das temáticas propostas. Ponderámos sobre a viabilidade da divisão dos desenhos pelos temas tratados -alegorias, sátiras, cenas narrativas, batalhas, mas a leitura global revelou-se novamente de difícil compreensão. Reflectimos sobre outra possibilidade – a observação do suporte. Ayres de Carvalho concluiu pela análise das marcas de água, que o artista recorreu a dois tipos de papel distintos na execução dos desenhos; a maioria dos elementos constituintes apresentam a marca D & C B, e os restantes contêm uma coroa sobre um escudo com flor-de-lis, onde se encontram penduradas as letras W R. Depois de separadas, tomando como base o material de suporte, analisado o conteúdo temático e as legendas inscritas, verificámos que um dos desenhos (D. 102 P.) apresenta em posição central da legenda superior, a palavra *Introdução*.

A nova proposta de organização (vide o anexo iconográfico nas páginas 179 a 180) permite ao observador uma visão cronológica dos principais acontecimentos decorridos durante a primeira invasão francesa. O autor do conjunto não organizou a série segundo ciclos temáticos, optando por entrecortar as cenas narrativas, que encontrámos em maior número, com outras que designámos de cariz alegórico e satírico. Relativamente aos dois desenhos sem qualquer indicação da marca de água, depois de observada a temática e a provável datação dos factos documentados, decidimos pela sua colocação entre as duas marcas de água conhecidas. Aquando da exemplificação que apresentamos no anexo iconográfico, decidimos manter o número de inventário proposto pelo catálogo da BNL, para assim permitir uma melhor identificação de cada peça. Ayres de Carvalho acrescentou ainda à informação sobre o suporte, que alguns dos papéis nas filigranas apresentam a datação de 1804, por conseguinte, o seu fabrico será próximo da data dos eventos representados.

Veículos informativos, as imagens ilustravam os principais eventos ocorridos. Em consonância com a restante produção propagandística, o autor acrescentou, em quase todos os desenhos que compõe a série, um texto explicativo no topo inferior e superior da cercadura que torneia o desenho. Para além das legendas externas, acrescenta no próprio desenho algumas indicações. Em determinadas composições alegóricas, o artista acrescentou ao conceito representado legendas internas com o objectivo de apoiar a interpretação e identificação das figuras. Ayres de Carvalho não menciona na ficha de inventário dos desenhos a existência de legendas internas, apenas transcreveu as expostas no exterior da cercadura. As palavras mediarão a conexão entre as imagens e o observador, assim como as imagens mediarão o diálogo entre o observador e a verdade. A legenda cimeira introduz à leitura iconográfica, sendo que a legenda apresentada abaixo do desenho remete para os decretos de Napoleão ou dos seus interlocutores em Portugal, relacionados com as políticas a implementar no reino. As legendas subordinadas às imagens assumem-se como título, ou descrição dos traços contidos pelo desenho. Apresentadas em forma de comentário ou juízo de valor sancionam a verdade.

O autor interpretou os decretos de forma sarcástica, com o objectivo de desmistificar as ilusórias promessas de fortuna e paz. Provavelmente seguindo a composição dos próprios decretos, que seriam em parte editados em versão bilingue, as legendas enunciam o texto original, logo seguido da sua satirização. Encontrámos alguns exemplos de panfletos propagandísticos, onde o texto recorre a idênticos recursos. A folha de papel encontra-se dividida ao alto, apresentando de um dos lados, a versão original e do lado oposto a sátira à mensagem anterior. Tomámos como exemplo, um folheto datado de 1808 – *Junot no Oratorio*<sup>35</sup> – que dividido pela metade, na parte à esquerda, apresentava o decreto original de Junot proclamado no dia 16 de Agosto, e, no lado oposto, a suposta “tradução”, uma interpretação sarcástica, que parágrafo a parágrafo, satirizava a declaração proferida pelo general<sup>36</sup>. A construção frásica é muito similar à que encontramos nos desenhos em estudo.

O criador do conjunto limitou o desenvolvimento da composição ao contorno de uma cercadura. Os traços do desenho avançaram sobre o papel sem qualquer

---

<sup>35</sup> *Junot no oratorio: os seus ultimos arrancos na proclamação de 16 de Agosto de 1808*, Lisboa, Impr. Regia, 1808.

<sup>36</sup> *Ibidem*, Transcrição do texto original: “O Duque d’Abrantes, General em Chefe do Exercito de Portugal: Aos Portuguezes habitantes de Lisboa.” / Transcrição da tradução – “O Moribundo Duque d’Abrantes, agonizante General em Chefe do chamado Exercito Francez em Portugal: Aos bens esperançados Portugueses habitantes de Lisboa.”.

preparação<sup>37</sup>; o autor recorre à capacidade expressiva de diferentes materiais – meios secos e líquidos – para conseguir os intensos efeitos de luminosidade, que modelam as formas através de fortes contrastes tonais. Linhas escuras e densas a tinta-da-china delimitam as figuras<sup>38</sup>. Aplica, sobre o desenho linear, aguada explorando as suas possibilidades expressivas tanto pela densidade do material utilizado, variável consoante a maior concentração, assim como pelas possibilidades da vasta gama de cinzentos e brancos gerados. Segundo Jorge Silva Marques a “ *técnica da aguada reside numa boa estimacção da distribuição da luz sobre o sujeito, e de avaliação e comparação meticulosa das suas nuances, observadas sobre o sujeito e sobretudo sobre o desenho. Com base ou não num esboço sumário, o desenho ganha gradualmente forma à medida que o trabalho avança, camada após camada. Entre as partes luminosas e as sombras produzidas pela aguada, o desenho linear funciona como uma espécie de armadura à qual a aguada dá a sua força. Com contrastes de valor fortes ou subtis, pode traduzir a força e expressão de um registo de pintura; ou de forma cumulativa, fina e delicada, a expressão de um registo evocatório. Todas as nuances (...) tinta da China, trazem ao desenho novas qualidades luminosas e cromáticas.* ”<sup>39</sup>

Por oposição à luminosidade e clareza da vigente estética neoclássica, o artista que concebeu o conjunto, cobre o desenho linear com a aguada, consequentemente a composição revela-se apenas na sua plenitude quando visionamos os desenhos com o apoio de uma fonte luminosa. A negritude dos ambientes adquire um carácter simbólico. Os franceses, apoiados na sua demanda por seres maléficos que habitam as trevas, encontram-se recortados na negritude dos fundos, ou da forte aguada que cobre as suas figuras. A luz moralizadora denuncia e aprisiona os ímpios, divide os espaços, orientando o olhar do observador para determinados pontos da composição. Por contraposição, ilumina sobre um foco de luz dirigido ou a clarividência da luz diurna as acções meritórias. O artista explora a dicotomia entre o bem e o mal, o céu e o inferno, a razão e a irracionalidade. Os franceses são interpretados como seres monstruosos ou diabólicos, contrariados nas suas intenções perniciosas, pela abnegação e heroísmo das

---

<sup>37</sup>A preparação do papel foi um processo inventado pelos italianos durante o período Renascentista, e posteriormente difundido por toda a Europa. Vide sobre a preparação do papel: Bussagli, Marco - *Comment regarder...le Dessin: Histoire, évolution et techniques*, Paris, Hazan, 2012.

<sup>38</sup>Marques, Jorge Silva, *Meios Líquidos* in Matos, Lúcia Almeida (coord.) - *O Exercício do Desenho na Colecção da FBAUP*, Porto, FBAUP, 1999 p. 10 “*A tinta aplicada com pincel, aparo, ou pena, foi usada pelas principais culturas antigas para desenhar e escrever. Continuaram a ser populares no Ocidente mesmo depois da introdução e manufactura dos meios secos, continuando a ser um dos meios mais adaptáveis para desenhar.*”.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 12.

forças aliadas de Espanha e Inglaterra, que amparam Portugal na sua demanda contra os usurpadores. No traço e na estrutura compositiva dos desenhos encontramos latente a aproximação à estética barroquizante, como também de um certo estilo expressionista no esvaziar dos olhos do inimigo e exploração das expressões faciais.

Não obstante as qualidades únicas e a mestria das gravuras de Francisco de Goya, (1746-1828), este conjunto é no contexto português, o que os *Desastres de Guerra*, representam para a produção espanhola da época.

Goya gravou um único exemplar das *Fatales consecuencias de la guerra en España con Bonaparte. Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas*, que ofereceu ao amigo Juan Agustín Ceán (1749-1829). Este magistral conjunto de estampas não exerceu qualquer influência na produção da época, pois a divulgação das gravuras apenas ocorreu muitos anos volvidos sobre a sua morte. Provavelmente, Goya iniciou os desenhos depois da viagem à arruinada Saragoça a convite do general Palafox (1775-1847), e terá gravado as suas primeiras estampas ainda durante o ano de 1810. Os desenhos preparatórios e as chapas permaneceram na Quinta del Sordo, depois da partida do artista para Bordéus em 1824. Os desenhos foram vendidos pelo neto Mariano Goya entre os anos de 1854 e 1860 a um coleccionador espanhol, sendo as chapas gravadas adquiridas pela Real Academia de San Fernando em 1862. A primeira edição dos *Desastres de Guerra* data do ano seguinte (80 estampas), mas a forma actual apenas foi formalizada com a integração dos *Caprichos enfáticos* no ano de 1870.

Mas se os *Desastres de Guerra* não tiveram qualquer influência sobre a produção de gravuras ao tempo, o mesmo não podemos afirmar relativamente ao conjunto de estampas que o antecedeu, os *Caprichos*<sup>40</sup>. Entre o universo de gravuras espanholas produzidas no âmbito da Guerra Peninsular, encontrámos alguns exemplares que recuperam o imaginário goyesco reproduzido nos *Caprichos*. Julgamos encontrá-lo presente também nos desenhos da BNL. O autor dos desenhos portugueses aproximou-se dos caprichos goyescos, pela liberdade expressiva, conseguida através dos recursos

---

<sup>40</sup> As gravuras foram anunciadas no *Diario de Madrid* no dia 6 de Fevereiro de 1799. Volvidos quatro anos, Goya entregou ao rei Carlos IV a totalidade das chapas gravadas e os 240 exemplares, em troca de pensionato para o filho Javier. Continua sem resposta as motivações do pintor, provavelmente a série não encontrou receptividade junto do público ou ele terá querido proteger-se da Inquisição. Vide sobre: Marqués, Manuela B. Mena (coord.) - *Goya en tempos de guerra*, Madrid, Ediciones El Viso, 2008; Studievic, Hélène (coord.) - *Goya Graveur*, Paris, Nicolas Chaudun, Paris-Musées, 2008; Veiga, Margarida; Blas, Javier; Matilla, José Manuel (coord.) - *Os Caprichos de Goya: Desenhos e Gravuras do Prado e da Calcografia Nacional de Espanha*, Lisboa, CCB, 2001; Blas, Javier; Matilla, José Manuel; Medrano, José Miguel - *El libro de los Caprichos, dos siglos de interpretaciones, 1799-1999: catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Madrid, MNP, 1999; Bozal, Valeriano - *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Forma, 2002.



técnicos: “*Porque Goya no sería solo el artista revolucinario, político, explorador del inconsciente o testigo activo de los hechos de su tiempo, sería también el pintor de la técnica magistral, de las calidades inpalpables, de toques del pincel enérgicos, y vibrantes, de las aguadas fluidas y misteriosas, el pintor de la sombra, y sobre todo de la luz, de la magia de la atmósfera.*”<sup>41</sup>

O nosso autor explorou as possibilidades e contrastes tonais de uma gama de cinzentos, acentuando determinadas expressões ou apontamentos, que pretendeu enfatizar, com o recurso a aguada<sup>42</sup> branca, salientando a dor dos oprimidos e a dureza na face dos agressores que actuam com firmeza, sem demonstrar qualquer expressão de piedade. De modo semelhante, o primeiro pintor de corte espanhol utilizou a técnica da aguada de tinta-da-china nos Álbuns de desenhos que se encontram na origem dos *Caprichos*.

Goya captou os gestos e expressões, com uma força expressiva singular, apelando à emoção do espectador. Segundo Valeriano Bozal (1940-), ele, “*dirige la atención del espectador hacia aquellas acciones o aquellos elementos de la composición más cargados de significado, mediante el juego del blanco y el negro. De esta forma, el espectacular es invitado a participar en la acción.*”<sup>43</sup>

O autor destaca ainda que a modernidade de Goya reside precisamente no facto do negro dominar não apenas os ambientes nocturnos como também os diurnos. Os ambientes dominados pela negritude tornam-se perturbadores e geradores de emoções. Outros autores concluíram que o artista aragonês foi influenciado pelos estudos de Johann Kaspar Lavater (1741-1801) sobre fisionomia como também pelas particularidades da caricatura inglesa. Desconhecemos a recepção das obras em Portugal, mas foram encontradas algumas edições dos vários volumes que compõem a obra de Johann Kaspar Lavater, nomeadamente na BNL e na Biblioteca Central da Marinha.

O universo das gravuras de Goya – *Caprichos* e *Desastres de Guerra*<sup>44</sup> – está povoado por monstros e pela presença do macho caprino, o autor dos desenhos da

---

<sup>41</sup> Goya, *el capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas* - Madrid, Museu del Prado, 1993, p. 45.

<sup>42</sup> Marques, Jorge Silva, op. cit., p. 12 “*No séc. XIX o interesse pela aguada conciliou as qualidades expressivas com os valores plásticos, devolvendo ao modelo, forma e expressão.*”

<sup>43</sup> Bozal, Valeriano, op. cit., p. 40 - 41.

<sup>44</sup> Marqués, Manuela B. Mena (coord.), op. cit., p. 342 “*(...) Glendinning (1978-) radica en el libro de Giambattista Casti (1724-1803), Gli animali parlanti (los animales parlantes) publicado en 1802 y traducido al español en 1813 por Francisco Rodríguez Ledesma, donde se critica en forma de fábula el poder corrupto que acaba con la libertad. En esta animalización o deshumanación, lobos, vampiros,*

BNL, representou o bestiário amplamente explorado pelos artistas ao longo dos tempos; os monstros goyescos espiam os actos humanos, na série nacional espelham a desumanização dos franceses, procurando evidenciar a sua personalidade maléfica. Desconhecemos fontes gráficas ou escritas que tenham directamente influenciado o autor que elaborou os desenhos. Mas ambos os artistas recorreram à iconografia cristã, na pretensão de enfatizar o momento, quando representam as figuras que sofrem a repressão da soldadesca francesa, erguendo os seus braços aos céus, apelando por clemência e pela intervenção divina.

Ambas as séries - *Desastres de Guerra* e *Série das Invasões Francesas* – tratam o mesmo tema, a Guerra Peninsular. Mas a proposta de Goya, rompeu radicalmente com as estampas contemporâneas. A série portuguesa destaca-se pelo carácter propagandístico, alinhando com a restante produção europeia, enquanto as gravuras de Goya se distinguem pela índole universalista das representações. Goya informa prontamente no frontispício dos *Desastres de Guerra*, o mote da sua obra – *Titulo Fatales consecuencias de la sangrenta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos, en 85 estampas. Inventadas, dibuxadas y grabadas, por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. En Madrid*. O pintor decidiu-se pela aplicação de um título apartidário, simplesmente Espanha contra Bonaparte, e não Espanha, contra numerosas adjectivações<sup>45</sup> que se seguiam à nomeação dos franceses. Se na primeira série (*Caprichos*), Goya criticou severamente os vícios e sensibilidades do comportamento humano, nos *Desastres de Guerra* censurou novamente o homem, no sentido universal e não confinou o seu discurso à acusação dos actos perpetrados pelos franceses; os grandes protagonistas das gravuras não são o patriotismo do povo espanhol, o absolutismo do Rei Fernando VII ou a Igreja, mas, a morte, a injustiça, o sofrimento e o desalento. Os valores ideológicos ou o fanatismo desvaneciam-se perante a violência dos actos e do sangue derramado, de ambos os lados da barricada. Francisco de Goya não distinguiu o vencido do vencedor, ambos são meros perdedores, pois a guerra nunca é moralmente edificante, nem para aqueles que a lideram: “*Mieux qu’aucun graveur de l’histoire, il a révéle dans ses oeuvres son univers mental, sa*

---

*buitres, búhos y otros seres monstruosos a medio caminho entre el hombre y el animal, reprimen y acaban com la vida de los hombres.*”

<sup>45</sup> Vicente, António Pedro - *O tempo de Napoleão em Portugal: Estudos Históricos*, Lisboa, Comissão Portuguesa de História Militar, 2000, p. 360 “*Adjectivações mais contundentes que, amiúde, são utilizadas neste tipo de panfletos (comum às imagens), para classificar os inimigos: sacrilegios abomináveis; excrementos da natureza; tiranos da europa; ímpios e hereges; impostores hipócritas; escravos do tirano; perversos sequazes; usurpadores embusteiros; cobardes; fanfarrões; monstros; bárbaros; tiranos; fantasma; afeminado; opressores.*”

*manière de voir l'homme et la société; en lui coexistent l'espoir et le pessimisme: un pessimisme flagellateur et violent... ”.*<sup>46</sup>

Apesar das diferenças profundas na interpretação do tema, confrontadas as obras, encontrámos algumas confluências, além das questões técnicas assinaladas atrás. Goya não representou cenas de batalha, com grande profundidade de campo, fixa apenas, parte da cena total, através de número reduzido de intervenientes: *“IL ne montre pas des scènes de bataille mais plutôt une campagne dévastée et jonchée de morts, des villageois en fuite, qu'il affirme avoir vu lui-même, ainsi que des faits divers anonymes: scènes d'atrocités contre les femmes, contre les curés ou les moines, ou l'émouvante série de planches sur la famine d'hiver 1811-1812, responsable des milliers de morts à Madrid.”*<sup>47</sup>

Igualmente na obra portuguesa, o autor não desenhcou cenas de batalha, mas apenas o exército em observação, ou partes do combate. Ambos os autores preencheram o primeiro plano das cenas de combate, com os corpos das vítimas, caídos sobre o solo. O pintor francês Antoine- Jean Gros (1771-1835) nas diversas cenas de batalha – *Batalha de Eylau* e *A batalha de Abukir* - ou na pintura *Napoleão visitando as vítimas de Jaffa*, ocupou igualmente a superfície em primeiro plano, com os corpos dos sacrificados, colocando em relevo, na zona central, a figura ou o motivo principal.

Na obra de produção nacional, o autor poucas vezes identificou o local onde se perpetuam as cenas narradas, excepto, num dos desenhos assinala o sítio da Ameixoeira e noutro o Vimeiro. Os relatos das mortandades, à passagem dos exércitos franceses, foram transversais a todo o território, como poderemos constatar pelos inúmeros relatos, folhetos e demais obras editadas na época. Também Francisco Goya nunca enumerou na legenda, ou acrescentou, qualquer elemento iconográfico, que identifique, com precisão, o local dos eventos retratados.

A mulher nas estampas goyescas salienta-se, para além da sua condição de vítima e matriarca, pela sua força combativa pelejando ombro a ombro com os homens, na defesa dos lugares; os desenhos da BNL, embora contemplem o único registo conhecido de produção portuguesa, onde surgem figuras femininas, apresentam-nas no seu estado de fragilidade, sendo mortas e vilipendiadas por um agressor. O autor

---

<sup>46</sup> Ferrari, Enrique Lafuente - *Goya Gravures et Lithographies Oeuvre Complet*, Paris, Flammarion, 1989 p. 5.

<sup>47</sup> Studievic, Hélène (coord.); op. cit. p. 27.

português enfatiza a desigualdade de forças, destacando a fraqueza da mulher, em contraposição com as forças militarizadas.

## 2.- Sátira

### 2.1.- *Série das Invasões Francesas* – Análise dos desenhos satíricos.

Nos desenhos satíricos da *Série das Invasões Francesas*, o seu autor transfigurou em figuras monstruosas Napoleão e os generais franceses que participaram na primeira invasão do território português. O autor da série optou por colocar legendas em cada uma das personagens representadas por forma facilitar a sua identificação pelo observador.

No desenho com o n.º de inventário D. 102 P. (fig. 1), Napoleão Bonaparte (1769-1821) surge representado como águia com cauda de réptil (fig. 2), segura numa das patas uma seta, e encontra-se rodeado pelos seus emissários: Pierre Lagarde (1768-1768)<sup>48</sup> situado à esquerda, ergue uma espada e caveira, e no lado oposto um ser rastejante alude a Henri François Delaborde (1764-1833); em cima, encontramos Louis Henri Loyson à direita (vulgo o Maneta 1771-1816)<sup>49</sup>, ateando com o seu fole o fogo que circunda o imperador, e no lado oposto outro emissário (cujo nome não nos foi possível identificar) apoia-o, numa postura mirabolante, inflamando a chama napoleónica com o ar proveniente das suas flatulências. Acima do grupo em primeiro plano, o autor representou Jean-Andoche Junot (1771-1813)<sup>50</sup>, Governador de Napoleão em Portugal.

Na legenda inscrita na parte superior da composição, depois da palavra “*Introdução*” o autor descreveu o mote da obra – “*Poço do abismo aberto, infernaes Furias sahindo de dentro; concelho magno*”<sup>51</sup> -, e apresenta o “*concelho magno (...) contra Portugal Napoleão Corsego empreendendo a Conquista do Universo, cheio de*

---

<sup>48</sup>Vide sobre Pierre Lagarde em Portugal: *Relação Breve, e Verdadeira da Entrada Do Exercito Francez, Chamado De Gironda, em Portugal...*, Lisboa, Off. de Simão Thaddeo Ferreira, 1809, p. 58 - 60.

<sup>49</sup>Vide sobre Loison em Portugal: “*General L-H Loison: The Most Frenchman In Portugal*”, in *A Guerra Peninsular: perspectivas multidisciplinares: actas/ Congresso Internacional e Interdisciplinar Evocativo da Guerra Peninsular, XVII Colóquio de História Militar...*, 2 vol., Lisboa, Caleidoscópio, Comissão Portuguesa de História Militar: CEAP, 2008, vol. 2, p. 431 - 438.

<sup>50</sup> Vide sobre biografia de Junot: *Memorias das Primeiras acções Militares do Excellentissimo Senhor General Junot e Governador de Portugal (...)*, Lisboa, Typ. Lacertina, 1808; Junot, Jean-Andoche - *Diário da I Invasão Francesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 2008.

<sup>51</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 27.

vapores vaidozos. *Progressos infames contra Portugal*”<sup>52</sup>, conforme a legenda superior.

Provavelmente o autor dos desenhos pretendeu no primeiro registo da série introduzir alguma comicidade ou ridicularização do inimigo, como forma de catarse do medo instituído. Segundo Umberto Eco, poderemos tomar “*comportamentos obscenos por raiva ou por provocação, mas muito frequentemente a linguagem ou comportamento obsceno simplesmente fazem rir (...)*”<sup>53</sup>. As figurações do Diabo na arte foram evoluindo com a construção e sedimentação do seu mito, prevalecendo a exploração das formas antropomórficas e zoomórficas como a feição de bode<sup>54</sup>, lagarto, ou ainda o corpo coberto por penugem (opondo-se à imagem celestial, caracterizada pelas penas dos anjos), pés de bode e unhas afiadas em ambos os membros, superiores e inferiores<sup>55</sup>. *O Diabo “é o símbolo do Malvado. (...) ele é sempre o Tentador e o Carrasco. A sua redução a uma forma animal manifesta simbolicamente a queda do espírito*”<sup>56</sup>.

Junot e os demais representantes de Napoleão apresentam muitas destas características maléficas, nos desenhos em estudo; ao cobrir o corpo do general em chefe por plumagem, o autor poderia querer evidenciar a forma dúbia como Junot se apresentou junto dos Portugueses, um “anjo” protector que cedo se revelou uma alma caída, um diabo camuflado por um discurso talhado no céu.

Jean-Andoche Junot (fig. 3), a besta de maiores proporções, surge como um grande bode corporizado numa ave que segura entre as suas garras, provavelmente as ordenações do Imperador a aplicar em Portugal, sendo que, com a outra garra ergue uma bola, junto à abertura do *Poço do abismo* de onde saem “*infernaes Furias*”<sup>57</sup> e esvoaçam abelhas<sup>58</sup> (as divisas do império napoleónico). No lado oposto à figura de Junot, num plano mais afastado, quatro diabos antropomórficos, caminham e dialogam entre si, talvez procurando um entendimento sobre a melhor forma de aplicação das

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>53</sup> Eco, Umberto - *História do Feio*, Algés, Difel, 2007, p. 131.

<sup>54</sup> Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (dir.) - *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 123 “(...) o bode por sua vez, é a maioria das vezes nocturno e lunar; e enfim ele é antes demais nada um animal trágico (...)”.

<sup>55</sup> Granja, Cecília Roque - *As representações do fantástico na pintura portuguesa do séc. XVI: demónios, monstros e dragões*, Lisboa, Univ. Lisboa, 1992. Tese mest. História da Arte, p. 46.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 264.

<sup>57</sup> Carvalho, A. Ayres de; op. cit., p. 27.

<sup>58</sup> Chevalier, Jean, op. cit., p. 33 - 34 “(...) ela já era um símbolo da realeza na Caldeia, muito antes de ser glorificada pelo Primeiro Imperador Francês. (...) No plano social, simboliza o poder da ordem e da prosperidade, rei ou imperador, bem como entusiasmo bélico e a coragem. Aparenta-se aos heróis civilizadores que estabelecem a harmonia pela sabedoria e pelo gládio.”

missivas de Napoleão, relativamente ao reino português – “*Noz a que viemos foi somente a matarvos, dezonrarvos, roubar-vos: mas isto tudo que hé para faltar o nosso desejo/ Portanto estais tranquilos*”<sup>59</sup>. A legenda inverte a mensagem do decreto de Junot datado de 12 de Maio de 1808 – “*Portuguezes continuai a estar tranquilos a ter confiança em nós*” – editado conjuntamente com uma exposição da responsabilidade dos intervenientes da Deputação portuguesa que se deslocou a Baiona durante o mês de Abril 1808, junto de Napoleão<sup>60</sup>.

Noutro desenho, com o n.º de inventário D. 101 P. (fig. 4), uma ilustração dos infernos surge legendada como “*as Eternas moradas dos Malvados. – Gallos e Aguias vitimas das suas mesmas hobras lançados nos sempre duráveis tormentos. Tal he o fim dos monstru-os da humanidade pelos homicídios, e roubos*”<sup>61</sup>. O autor preenche a imagem com vários diabos e figuras monstruosas aplicando severos castigos aos Franceses cativos, como a imersão num caldeirão de água ferver, ou a degolação. Entre as pernas do monstro, ao centro da composição, acrescentou uma caveira, simbolizando a efemeridade e caducidade da era napoleónica. Na legenda inferior, o autor faz corresponder novamente a sua mensagem ao decreto de Junot referido anteriormente – “*dezonra o furto e a morte traz consigo o premio proporcionado a taes procederes. He consequencia de huma Luta*”<sup>62</sup>.

Numa amálgama entre um universo fantástico e uma narrativa assente na realidade quotidiana, composta por uma miríade de diferentes seres e raças, o autor da *Série das Invasões*, colocou monstros ao comando das acções humanas em algumas das composições. No desenho n.º D. 108 P. (fig. 5), em substituição dos *putti* barrocos, que esvoaçam livremente enquadrando as cenas, o autor incorporou ao cimo da composição, embalados por um conjunto de nuvens, três demónios alados e antropomórficos, com patas e cornos de caprídeo, que parecem dialogar entre si, dando

---

<sup>59</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 27.

<sup>60</sup> Foram nomeados para irem cumprimentar o Imperador da parte da nação portuguesa os representantes do clero o Bispo de Coimbra D. Francisco de Lemos Coutinho (1735-1822), o Inquisidor Geral D. José Maria de Melo (1756-1818) e o Prior-mor da Ordem de Avis D. José de Almeida; da nobreza, o Marquês de Penalva (1754-1818), o Marquês de Marialva (1775-1823), o Marquês de Valença (1780-1840), os Marqueses de Abrantes Pedro de Lancastre e Meneses (1762-1840) e o filho D. José Sá e Meneses (1784-1827), D. Nuno Álvares Pereira de Mello (1799-1837), o Conde do Sabugal (1778-1839), o Visconde de Barbacena (1754-1830) e D. Lourenço de Lima (1767-1839), o mesmo que tinha sido embaixador em França; do senado da Câmara os desembargadores Joaquim Alberto Jorge e António Tomás da Silva Leitão. Estes homens deviam encontrar-se com Napoleão em Bayonne entre 5 e 10 de Abril. Os franceses afirmavam que a deputação tinha sido pedida pelos próprios portugueses, afirmação conveniente, porque uma deputação nacional não podia ser pedida senão pela própria nação ou por algum corpo que a represente.

<sup>61</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 27.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 27.

assentimento à actuação dos Dragões do exército napoleónico sobre os romeiros a Nossa Senhora da Ameixoeira. “*O anjo, enquanto mensageiro, é sempre portador de uma boa noticia para a alma*”<sup>63</sup>, inversamente os demónios aéreos, surgem enquanto guardiães, executores das leis e intermediários entre o Homem e a negritude das forças ocultas, mensageiros do mal. Noutro ainda, com a numeração D. 96 P. (fig. 6), um demónio sorri sarcasticamente para o observador, perante o desespero da figura de um religioso que assiste, impotente, ao saque das alfaias religiosas, seguindo o cumprimento das ordenações do Imperador, assunto que retomaremos mais à frente.

No desenho D. 94 P. (fig. 7), enquadrado por um conjunto arquitectónico citadino, uma parafernália de figuras monstruosas e demoníacas actua violentamente sobre os soldados do exército francês sob o seu comando. Seguindo as orientações das entidades monstruosas, os soldados de olhares vazios, tomados por qualquer feitiço (efeito que o desenhador intensificou através de uma aguada branca) procedem ao saque da cidade. Os monstros incitam ao esforço, dominando pelo medo e pelo caos. Citando J. Chevalier (1906–1993): “*Na tradição bíblica o monstro simboliza as forças irracionais: possui as características do disforme, do caótico, do tenebroso, do abissal*”<sup>64</sup>.

A cena desenvolve-se por entre uma panóplia de caixas e embrulhos identificados com os nomes de vários generais ao serviço de Napoleão - Lagarde, Laborde e Junot. O autor esclarece sobre o seu conteúdo, como *porce*, aludindo às porcelanas. Na literatura panfletária são frequentes as alusões aos roubos perpetrados pelos franceses, nomeadamente de faiança.

No centro da composição, um monstro infringe uma pesada pena a um soldado francês em queda sobre as caixas, obrigando-o a recolher uma grande quantidade de moedas que se encontram caídas entre os volumes (fig. 8). No plano seguinte, desenvolve-se o resto da acção: monstros vestidos com trajos militares vigiam de perto, os restantes membros do exército napoleónico, que desenfreadamente carregam caixas e embrulhos de vários tamanhos e formas. Dois seres alados vigiam uma vez mais, a actuação das entidades demoníacas, desta feita, carregando sobre os próprios Franceses. No canto direito, o autor acrescenta um burro, personificando a ignorância e a

---

<sup>63</sup> Chevalier, Jean, op. cit., p. 72.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 456.

obediência cega<sup>65</sup>. Abaixo do burro, no canto inferior direito, um monstro agachado de costas para o observador (fig. 9), apresenta um vigoroso tronco humano, cauda e cornos sobre uma cabeça de ave, virando lateralmente a face, parecendo com o seu olhar vigilante e inquisidor, procurar a atenção de quem o visiona. A legenda superior, remete para a exigência de Napoleão, relativamente ao pagamento de uma compensação de guerra – “*Junot, o perfido Junot, em recompensa dos muitos obséquios que voluntariamente lhe fizerão em Portugal, dignou-se de atormentar os Portuguezes com o tributo de 40 milhoes de cruzados*”.<sup>66</sup> Na legenda inferior transcreve-se uma passagem do decreto do dia 1 de Fevereiro de 1808 – “*Napoleão o grande tomou debaixo da sua onnipotente protecção: aos Portuguezes*” –, acrescentando ainda outra citação retirada da declaração do Bispo Inquisidor D. José Maria de Melo (1756-1818) datada de 22 de Dezembro de 1807 – “*Este benefício deveremos a actividade e boa direcção do General em chefe*”.<sup>67</sup> O autor da legenda critica severamente os nacionais que se rederam aos encantos de Napoleão. A Pastoral de 22 de Dezembro escrita por D. José Maria de Melo<sup>68</sup> foi mal recebida pelos habitantes de Lisboa<sup>69</sup>. Outrora a Igreja condenara a Revolução, agora recomendava ao seu rebanho o sossego e a tranquilidade. O Bispo do Algarve, D. José Maria de Melo que anos antes queria excomungar toda a França revolucionária, tornara-se fervoroso adepto da causa francesa, tal como o seu superior hierárquico o Cardeal Patriarca. Outra das motivações que não abonaram a favor de D.

---

<sup>65</sup> Ibidem, p. 133 “*Se o burro é, para nós, o símbolo da ignorância, isso é apenas o caso particular e secundário de uma concepção mais geral que faz dele, quase universalmente, o emblema do obscuro, e até das tendências satânicas. (...) A arte do Renascimento pintou diversos estados de alma do burro: o desencorajamento espiritual do monge, a depressão moral, a preguiça, a incompetência, a teimosia, uma obediência um pouco animal.*”.

<sup>66</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 26.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>68</sup> D. José Maria de Melo (1756-1818) confessor da rainha D. Maria I e por esta nomeado Bispo do Algarve em 1787, abandonara este último cargo apenas um ano depois, por ter sido elevado pela mesma monarca D. Maria I a Inquisidor Geral do Tribunal do Santo Ofício, instituição que tinha perdido muita da sua força durante o governo de Sebastião José de Carvalho e Melo. O Bispo era uma figura muito querida no Paço e na casa do nobre mais influente de então, o Marquês de Marialva.

<sup>69</sup> Campos, Benevenuto Caetano - *Observador Portuguez Historico e Politico de Lisboa ...*, Lisboa, Impr. Regia, 1809, p. 60. “*Esta Carta Pastoral, que he mais que huma completa repetição do assumpto da do Eminentissimo Cardeal Patriarca [proferida dia 8 de Dezembro de 1807] revestida na sua extensão de huma politica Christã, e astúta; com tudo foi reprovada, criticada, e arguida, e arguida pela Nação; pela parte da Nação que não reflecte no que lê, senão pelo que vê escrito, que não combina o espirito do Author (...) ella em si he hum bocado de grande politica, e cheia de Caridade: he activa (...). Nada disse de augmento; nada disse de sciencia certa dos Invasores (...). A força armada, a condescendencia que exigirão as circumstancias, e a incerteza dos acontecimentos, fizerão proferir Pastoraes taes, e conselhos adomestivos aos Fieis, tudo a fim de adquirir, e conservar a tranquillidade.*”



José Maria de Melo foi o facto de lhe ser imputado o agravamento do estado de loucura de D. Maria I<sup>70</sup>

A maioria dos desenhos por nós estudada remete-nos para o “malfadado” 1 de Fevereiro de 1808. Nesse dia o General Junot suprimia de forma definitiva a regência, e tomava conta do reino em nome do Imperador dos franceses. A partir de então, a substituição do nome do príncipe regente pelo imperador, nos papéis públicos será um ponto assente e as armas nacionais dão lugar às Francesas, o senhor absoluto era agora Napoleão. Segundo Acúrsio das Neves, “o 1.º de Fevereiro de 1808 será sempre um dia horroroso na memória dos portugueses: foi nele que se consumou a cena da usurpação do reino.”<sup>71</sup>

Na manhã do primeiro dia do mês de Fevereiro de 1808, a população da cidade de Lisboa assistiu à disposição de um grande corpo militar entre o palácio do Barão de Quintela (que desde o início da ocupação francesa servia como residência e quartel-general de Junot), e o palácio da Inquisição, onde se reuniam os membros do Conselho da Regência, instituída pelo príncipe regente D. João (1767-1826) antes de ter rumado para o Brasil. Ao chegar ao palácio da Inquisição, Junot declarou o fim do reinado da Casa de Bragança em Portugal, dissolveu o Conselho da Regência e assumiu o Governo de todo o país, informando que estas medidas tinham sido tomadas “em consequência da determinação de Sua Majestade Imperial e Real de tomar debaixo da sua alta protecção este país”<sup>72</sup>

As medidas reveladas por Junot aos membros do Governo da Regência foram tornadas públicas através de uma proclamação, afixada em edital no mesmo dia, em que afirma: “toda a irresolução deve desaparecer; decidiu-se a sorte de Portugal e segurou-se a sua felicidade futura, pois que Napoleão o Grande o tomou debaixo da sua onnipotente protecção. O Príncipe do Brasil [D. João], abandonando Portugal, renunciou todos os seus direitos à soberania deste Reino. A Casa de Bragança acabou de reinar em Portugal. O Imperador Napoleão quer que este belo país seja

---

<sup>70</sup> *História de el-rei D. João VI, Primeiro rei constitucional de Portugal e do Brasil, em que se referem os principaes actos e occorrencias do seu governo, bem como algumas particularidades da sua vida privada*, Lisboa, Typographia Universal, 1866, pp. 15-17. “(...) foi pela influencia de muitos grandes do reino escolhido [para ocupar o cargo de confessor da rainha]. (...) desde então nunca mais a infeliz senhora teve tranquillidade de espirito (...). Porém, o Inquisidor Geral, alvo da execração pública, tido e havido geralmente pelo assassino da rainha, precipitando-se em seus horríveis planos, teve ordem para nunca mais aparecer na corte; e só depois -1807- é que tornou a figurar na cena politica, fazendo parte da chamada deputação da nobreza, que foi a França pedir um rei a Bonaparte (...).”

<sup>71</sup> Neves, José Acúrsio das - *História Geral da Invasão dos Franceses em Portugal e da Restauração deste Reino*, Porto, Afrontamento, 2008, p. 23.

<sup>72</sup> Cf. Suplemento Extraordinário à *Gazeta de Lisboa*, n.º 5 de 5 de Fevereiro de 1808.

*administrado e governado todo inteiro em seu nome e pelo General em Chefe do seu Exército [Junot].*”<sup>73</sup>

Junot procurava, no restante texto da proclamação, atenuar de certa forma, a dureza destas palavras iniciais, fazendo algumas promessas, como a de proceder à abertura de estradas e canais para facilitar as comunicações e desenvolver a agricultura; prometia também o restabelecimento da ordem na administração financeira, assim como o respeito pela religião, e entre outros compromissos mão pesada sobre os ladrões e mendigos. Terminava assim a sua primeira proclamação de 1 de Fevereiro: *“Habitantes do Reino de Portugal, estai seguros e tranquilos; repeli as instigações daqueles que queressem conduzir-vos à rebelião, e a quem não importa que se derrame sangue, contanto que seja o sangue do Continente; entregai-vos com confiança aos vossos trabalhos; vós recolhereis o seu fruto. Se é necessário que façais alguns sacrifícios nos primeiros momentos, isso é para pordes o Governo no estado de melhorar a vossa sorte; eles são, aliás, indispensáveis para a subsistência de um grande plano, necessário aos vastos projectos do Grande Napoleão: seus olhos vigilantes estão fixados em vós, e a vossa futura felicidade está segura: ele vos amará tanto como aos seus vassallos franceses: cuidai, porém, em merecer os seus benefícios por vosso respeito e vossa sujeição à sua vontade.*”<sup>74</sup>

Além desta primeira proclamação, Junot produziu mais quatro decretos datados e publicados nessa primeira semana de Fevereiro de 1808. No dia 2 de Fevereiro, afixou-se por Lisboa um outro decreto de Junot, datado do dia anterior, referente à composição do novo Governo de Portugal. Era o início dos sete meses e meio que durará a (relativa) soberania de "el-rei Junot", como posteriormente viria a ser designada. Por sua vez, no seu diário, Junot refere que Portugal via com prazer a reunião dos poderes na mão de um francês - *“e os portugueses ficarão contentes conosco desde que não se tornem espanhóis.*”<sup>75</sup> -, afirmação que apropriara o arreigado anti espanholismo latente nalgumas franjas da população. Mas ao mesmo tempo, numa carta que tinha como destinatário Napoleão, datada do mesmo mês de Fevereiro, Junot referia o pauperismo e as carências do Portugal invadido, o prognóstico do general não era nada auspicioso: *“Suplico a V. M. que me permita renovar-lhe os meus receios, que não são quiméricos. Será muitíssimo difícil aguentar no mês de*

---

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Junot, Jean-Andoche; op. cit, pp. 134-135.

*Março, e até duvido de que tenhamos com que viver até ao dia 25 [de Fevereiro], mas posso assegurar a V. M. que já não há mais nada, e V. M. sabe o que seria a população de uma cidade de 300.000 habitantes sem pão. [...] Vou ter grandes dificuldades para conseguir organizar este Reino, pois bem precisava de ter em administração a instrução necessária para isso; mas V. M. saberá, pelo menos, que nisso apliquei todo o meu tempo e todos os meus cuidados. O meu desejo de bem vos servir e a minha dedicação não são duvidosos, e devo, pois, contar com a vossa indulgência se me enganar".*<sup>76</sup>

Outro dos decretos anunciados no primeiro dia do mês de Fevereiro, impunha uma pesada contribuição de guerra aos portugueses. Numa breve paragem em Abrantes, antes da tomada de Lisboa, Junot envia uma carta Napoleão, datada de 25 de Novembro de 1808, informando que aguardava as suas orientações para anunciar o valor do tributo a pagar por Portugal. Volvidos apenas cinco dias, noutra missiva enviada ao imperador, informava que em resultado das dificuldades encontradas e escassez de *“papel-moeda e a falta de fundos nas caixas públicas, os vencimentos em atraso, tanto do exército português como do francês, e dos empregados das diversas administrações, bem como os salários dos inúmeros criados que a corte aqui deixou, causando-nos também grandes embaraços (...)”*.<sup>77</sup>

Propunha como forma de encontrar liquidez monetária o confisco dos *“bens da coroa e os das famílias a que podemos chamar emigradas, as suas mobílias, as suas casas, formarão uma massa imensa (...). Os bens do clero, cujo destino pode ser mudado (...) também podem oferecer recursos imenso”*.<sup>78</sup> Mas rapidamente Junot concluiu que *“todos os dias novas buscas descobrirão alguma coisa que diminua um pouco mais a nossa pobreza”*<sup>79</sup>, e, que *“o Príncipe (regente D. João) levava todo o dinheiro amoedado existente em todas as caixas, incluindo os Depósitos, e parte da argenteria das igrejas, e os muitos fidalgos que o acompanharam levaram também o dinheiro que puderam reunir. Ao sair de Lisboa, a feitoria inglesa também levou quantias imensas, e os negociantes estrangeiros, que havia muitos meses observaram os acontecimentos, também tinham transferido para Londres, Paris e Amsterdam grande parte do seu numerário; (...) Todos os nossos recursos existiam, pois, em Lisboa, e os mais consideráveis eram as receitas da Alfândega, agora nulas; todo o dinheiro*

---

<sup>76</sup> Ibidem, pp. 134-135.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 103-104.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 110.

*exportado causou a destruição do comércio; nenhum negociante paga aos seus empregados, e é completamente impossível cobrar a contribuição de 100 milhões que V. M. ordenou; ainda que conseguisse reunir toda a prata e todo o ouro amoadados que há em Portugal, não se poderia obter essa quantia”*<sup>80</sup>.

Não obstante ter sido anunciado no dia 1 de Fevereiro, juntamente com os restantes ordenações, o decreto que regulava o pagamento da “*contribuição extraordinária de guerra*” no valor de 40 milhões de cruzados, ele foi apenas publicado nove dias depois na *Gazeta de Lisboa*. Entre a longa listagem de contribuintes (proprietários de bens imobiliários, terras, cavalos e criados; banqueiros, comerciantes, membros do clero e ordens religiosas) registámos num dos últimos pontos as corporações de ofícios com loja aberta; por isso, o pintor Pedro Alexandrino (1729-1810) depositário do cofre da Irmandade de S. Lucas decide-se pela desagregação da corporação e divisão dos bens pelos membros<sup>81</sup>.

Mas a aplicação do valor do tributo de guerra revelou-se ineficaz, devido à ruína económica em que se encontrava o reino. Junot quando chegou a Portugal ainda sonhava com a prosperidade aparente de Portugal: “*Lisboa ainda pode ser considerada a cidade mais rica da Europa*”<sup>82</sup>. E, apesar de se ver obrigado a reduzir a contribuição imposta, no jornal *Minerva Lusitana*, Napoleão seria severamente criticado: “*Que horror Napoleão impoz á Austria, que tem 24 milhões de habitantes, 40 milhões de cruzados de Contribuição; impoz igualmente á Prussia, que tinha 9 para 10 milhões, a mesma Contribuição; e isso depois de huma Campanha sanguinosa, porque só na batalha de Jena perdeu 25 mil Soldados Francezes: E em Portugal, que tem só três milhões de habitantes, e onde não gastou nem hum vintém em pólvora, impõe a mesma Contribuição.*”<sup>83</sup>

No quarto ponto do decreto, o Governador de Portugal, em nome de Napoleão ditava que: “*Todo o ouro e prata de todas as Igrejas, Capellas e Confrarias da Cidade de Lisboa, e seu Termo, serão conduzidos à casa da Moeda, e recebidos pelo Thesoureiro della, debaixo da inspecção e ordens do Provedor da mesma Casa, no*

---

<sup>80</sup> Ibidem, p. 130-131.

<sup>81</sup> Teixeira, Francisco Augusto Garcez - *A Irmandade de S. Lucas: estudo do seu arquivo*, Lisboa, [s.n.] 1931, p. 5 “*Os Francezes, em 1808, tirarão, a alampada &., e o P.º Alexandrino que era o depositário do cofre, antes que elles pedissem conta dele, fez fundir a Cruz, e repartio tudo pelos Irmãos que existiam. Assim ficou como extinta a St.ª Irmande de S. Lucas. Pedro Alexandrino fez a partilha com o consentimento dos Mezarios de 1793.*”.

<sup>82</sup> Junot, Jean-Andoche; op. cit, p. 109.

<sup>83</sup> Real, José Bernardo de Vasconcelos Corte; de Andrade, Joaquim Navarro; de Maria, Luís do Coração - *Minerva Lusitana*, Coimbra, Real Imprensa da Universidade, 1808-1809, n.º 1.

*termo de 15 dias: não ficará nas Igrejas mais do que as peças de prata necessárias á decência do Culto (...)*”.<sup>84</sup>

Citando António Alves Caetano: “A maior contribuição, que representou 45,3% do que foi recolhido, foi o “Ouro e prata das igrejas”, expressa em 1.329,8 contos, 85,3% do que admitiria poder render esta rubrica. A falta de escrúpulos dos negociantes britânicos da Convenção de Sintra assinada em 30 de Agosto, permitiu que Junot, apesar de derrotado, saísse de Portugal com várias carroças<sup>85</sup> que transportaram parte substancial desses tesouros de ourivesaria.”<sup>86</sup>

Junot nomeia, a 20 de Fevereiro de 1808, Mr. Loyde<sup>87</sup> “Inspector Geral dos Dominios da Coroa e do Infantado; assim como [dos] que possão pertencer a outros Principes da Casa Real de Bragança; ficando tambem debaixo da sua Inspeção Geral os bens pertencentes aos Fidalgos, que acompanháráo o Principe do Brazil (que não regressassem ao reino até ao dia 15 de Fevereiro de 1808), e os bens de raiz ou móveis pertencentes aos Inglezes.”<sup>88</sup> Foi ordenado a constituição de inventários<sup>89</sup> que informassem sobre os bens existentes em cada uma das instituições eclesiásticas e palácios<sup>90</sup>.

---

<sup>84</sup> Por decreto do dia 25 de Fevereiro de 1808, Herman especificava as peças que poderiam permanecer nas “Igrejas, Capellas e Confrarias”: cálices, patenas e colherinhas, piseides, custodias, cofres em que na Semana Santa se costuma depositar o Santíssimo Sacramento, coroas e resplendores, que adornavam as imagens; as imagens de Nosso Senhor Jesus Cristo e de Nossa Senhora e ainda os relicários cujo peso não excede-se os dois marcos de prata, assim como o local para onde deveriam de ser arremessadas as peças sujeitas à contribuição. Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 9 de 1 Março de 1808.

<sup>85</sup> No Porto, a população insurgiu-se contra os emissários franceses, que acabaram por entregar parte do recheio das suas bagagens.

<sup>86</sup> Caetano, António Alves - *A economia portuguesa no tempo de Napoleão: constantes e linhas de força*, Lisboa, Tribuna da História, 2008, p. 162.

<sup>87</sup> Ferrão, António - *A I.ª Invasão Francesa (a Invasão de Junot vista através dos documentos da Intendencia Geral da Policia, 1807-1808): Estudo Politico e Social*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, p. CCI - CCII “Assim, a 20 de Fevereiro Loye era feito inspector geral dos domínios da Coroa, do Infantado e de todos os bens dos outros príncipes da Casa de Bragança, cabendo-lhe, ainda, a inspeção das matas, a dos bens das pessoas que haviam acompanhado a família real para o Brasil, e de todos os bens dos ingleses aqui domiciliados, tendo para o substituir, como sob-inspectores, funcionários que haviam chegado de França.”

<sup>88</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 9 de 1 Março de 1808.

<sup>89</sup> Em Espanha os emissários de Napoleão (o irmão D. José e o seu cunhado Murat), devido ao interesse crescente pela arte espanhola, apoiaram-se nas obras de dois autores que inventariaram as peças de maior relevância nos anos anteriores à guerra: o *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España e a Descripción artística de la Catedral de Sevilla* pintor espanhol Juan Ceán Bermúdez publicados entre os anos de 1800 e 1804 e do francês A. Laborde que editou o seu livro de viagens no ano de 1806 (*Voyage Pittoresque et historique de L’Espagne*). Vide sobre: Castillo-Olivares, María Dolores Antigüedad del - *El patriomnio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999; Lipschutz, Ilse Hempel - *El despojo de obras de arte en España durante la guerra de la Independencia*, Madrid, [s.n], 1961.

<sup>90</sup> Vide sobre o assunto: Ferrão, António, op, cit.

Segundo informa Acúrsio das Neves, com a proximidade da invasão Francesa, temendo-se uma invasão territorial, foram elaboradas circulares régias, prontamente enviadas às estruturas eclesiásticas, aconselhando à execução de inventários e o envio das pratas e bens das igrejas para local seguro<sup>91</sup>. Junot, imbuído pela ganância de reunir os objectos artísticos e bibliográficos de maior relevância (dada a sua preciosidade e raridade) desvia-os do imperador. Aproveitando o privilégio da sua situação, Junot rodeara-se de personagens que o poderiam informar de forma condigna sobre as particularidades do reino português, por exemplo homens como Verdier, um português cuja família tinha origem francesa e que o conduziu até à afamada Bíblia dos Jerónimos<sup>92</sup>. Devido à impossibilidade de tomar a liderança nos saques, Junot, fez chegar de França o cunhado Jufre, que o apoiaria no comando das operações “*para lhe servir de capa, e fazerem ambos a sua colheita*”<sup>93</sup>.

A convenção de Cintra foi permissiva e estranhamente benevolente com os franceses, porque permitiu levarem impunemente todo o saque que praticaram com uma enorme desfaçatez no território Luso. Não obstante o burburinho que causou (inclusivamente junto da corte inglesa) as alíneas acordadas entre o corpo de oficiais ingleses e franceses, tendo sido excluídos os principais interessados, os portugueses, entre os desenhos da série não encontrámos qualquer referência à assinatura da Convenção de Cintra, acontecimento da maior relevância, e que conduziu a saída dos franceses de território nacional.

Retomando a análise da série, no último desenho satírico, com o n.º de inventário D. 106 P. (fig. 10), encontramos Junot sentado a uma mesa, rodeado de figuras monstruosas. O general em Chefe recebe de um dos diabos (que se encontra sobre a mesa, com patas de ave e corpo peludo, ostentando uma sumptuosa cauda de pavão) uma pena, com a qual Junot é persuadido à assinatura de um decreto, que o

---

<sup>91</sup> Ibidem, p. 52 “*Contudo, tanto se temia a invasão que por ordens circulares da secretaria de Estado dos negócios da guerra aos bispos e mais prelados seculares e regulares se mandaram inventariar as pratas das igrejas, pesar e remeter a Lisboa e a outros depósitos pelo reino, como Santa Cruz de Coimbra, Tomar e Palmela, para se conservarem em segurança, e se porem a salvo quando fosse preciso; entendendo-se os prelados com os governadores das armas das províncias, para as remessas.*”.

<sup>92</sup> Neves, José Acúrsio das; op. cit., p. 202- 203 “*Verdier, nascido em Portugal, de ascendência francesa, de ele se tinha servido Junot para pesquisar e arrecadar todas as raridades e preciosidades das ciências e das artes que pudesse descobrir pelos museus, livrarias e casas, tanto públicas como particulares. Mostrava ser muito versado na História Natural e Monetária; porque os diamantes e as medalhas de ouro e prata eram os produtos que mais o encantaram; mas também lhe serviam livros e outros objectos semelhantes.*” Vide sobre o assunto: *Um General que chega, um Príncipe que parte, um país que resiste - Portugal 1807 - 1808*. Actas do X Curso de Verão da Ericeira. Editora Mar de Letras, Ericeira, 2008.

<sup>93</sup> L.S.O. - *Dialogo entre as principaes personagens Francezas, no Banquete dado a bordo d' Amavel por Junot. No Dia 27 de Setembro de 1808*, Lisboa, Typografia Lacerdina, 1808.

monstro lhe faz chegar com uma das patas, empurrando com a outra, o corpo de Junot. Provavelmente, o monstro personifica o próprio Napoleão, pois na legenda inferior, colocada no exterior, o autor acrescentou: “*O Mundo espantado de ouvir as barbaridades de Junot em seos Decretos e Editaes. Estas. As lições que recebi de Napoleão. Junot 11 de Junho de 1808*”<sup>94</sup> -aludindo ainda ao decreto pronunciado sobre o desarmamento dos soldados espanhóis, encarcerados numa embarcação ao largo do Tejo, depois de se ter iniciado a insurreição a norte, na cidade do Porto. Mas além deste decreto, o autor repete a nomeação do edital do dia 12 de Maio de 1808, embora mal datado no desenho como sendo de 1708<sup>95</sup>.

Napoleão Bonaparte surge novamente representado tomando a forma de uma ave. Pavoneando-se sobre a mesa (como atrás referimos) enche dois tinteiros com as suas próprias fezes e urina (fig. 11). A arrogância da ave monstruosa gera repulsa ao observador; com efeito, segundo Umberto Eco (1932-), “*o ser humano não está à vontade (pelo menos na cultura ocidental) com tudo aquilo que é excrementício (...). Mete-nos nojo e, portanto, consideramos feios os excrementos (...). Esse embaraço exprimiui-se através do pudor ou, então, do instinto ou do dever de abster-se de exhibir certas partes do corpo e a certas actividades*”<sup>96</sup>. Embora repulsivas ao primeiro olhar, este tipo de imagem provoca por vezes também o riso, tendo diversos autores tirado partido das possibilidades do humor escatológico nas suas sátiras<sup>97</sup>. Este tipo de humor proliferou entre as obras escritas (Bocage por exemplo, antes da guerra), contudo, o género não teve grande reconhecimento na arte portuguesa<sup>98</sup>. De facto, não conhecemos a exploração das possibilidades do cómico, nas produções artísticas nacionais sobre a temática em estudo, além dos desenhos em análise.

---

<sup>94</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit. p. 28.

<sup>95</sup> Ibidem “Vereis com reconhecimento e com admiração nestas sabias deposições. Junot 12 de Maio de 1708.”.

<sup>96</sup> Eco, Umberto, op. cit., p. 132.

<sup>97</sup> Visser, Bianca (coord.) - *Goya: Cronista de todas las Guerras: “Los Desastres” y la fotografia de guerra*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2009, p. 43 “*El humor escatológico como es habitual en la sátira, domina gran parte de estas estampas, siendo habitual representar a España o a los españoles haciendo sus necesidades sobre Napoleón mientras redacta su política invasora.*”.

<sup>98</sup> Devido à parca produção do género, Ernesto Soares, atribui grande destaque na sua obra a História da Gravura em Portugal, a uma gravura atribuída a Vieira Lusitano, onde o artista satiriza a actuação de escultor espanhol, Filipe Diogo de Castro. Entre as várias figuras que compõem a cena, segundo Ernesto Soares, encontramos “*um homem que parece representar Vieira de Matos, dobrado sobre si próprio e curvado profundamente, com o fato subido, as nádegas e pernas despidas, expele do ânus forte ventosidade, cujos vapores se vão misturar com o fumo do incenso que sobe para o homenageado*”. Soares, Ernesto - *História da Gravura Artística em Portugal: os artistas e as suas obras*, Lisboa, Livr. Samcarlos, 1971, vol. 2, p. 620.

Com a “*sua suberba mascarada, sua ingratidão e aleivosia*”<sup>99</sup>, Junot assinou como Governador de Portugal, editais, ordens de dia, decretos, seguindo sempre os ditames supremos de Napoleão Bonaparte. Junot recebeu conselhos de quem o acompanhava, figuras não menos sinistras do que ele, unicamente interessadas em salvaguardar os seus próprios interesses; no desenho D. 106 P., Junot encontra-se rodeado do corpo responsável pelo policiamento da cidade de Lisboa, ou seja, o Intendente Geral da Polícia, Lagarde e o Conde de Novion, o comandante da Guarda Real da Polícia, recebendo ainda, aconselhamento de forças demoníacas, desrespeitosas dos princípios de proteção prometidos aos povos que ocupavam. O general ostenta sobre o peito, uma máscara, símbolo de falsidade; alguns textos sugerem, que a sua máscara caiu, quando os portugueses sentiram o imenso desfasamento entre as suas práticas reais e as palavras que mandou imprimir.

A cena decorre dentro de um espaço interior, sob figura de Junot, um quadro evoca uma representação da Vanitas, composto por quatro caveiras e ossadas humanas. Quatro são também as personagens francesas retratadas no desenho. Junot, calca com o seu pé direito uma criança, alegoria à *innocência*, como o próprio autor identifica através da inclusão de uma legenda interna e numa área exterior ao desenho – *Justiça. Innocência, e as mais virtudes são por elle perfidamente calcadas*<sup>100</sup>. Em gesto de oração, a frágil figura apela pela mercê do general (fig. 12), todavia por detrás da criança o autor acrescenta, um expressivo gato negro<sup>101</sup>, identificado como a *ingratidão*, que sorri de forma eloquente. Com o outro pé, Junot pisa folhas caídas sobre o chão que fazem correspondência (segundo as sugestões legadas pelo artista através dos acrescentos textuais) à *fatalidade* e à *justiça*. No lado oposto ao General, reclinado sobre um canhão, deparamo-nos com um monstro envergando trajes militares, com asas de morcego e patas de ave, que entrega uma folha ao Governador de Portugal que permitindo a sua identificação, pois a mesma deixa propositadamente transparecer uma assinatura - *Lagarde*.

Sobre a mesa, flutua o outro comando da Guarda Real da Polícia, o Conde de Novion<sup>102</sup>. Representado de forma antropomórfica, com uma face de bode, o Conde

---

<sup>99</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 28.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>101</sup> Chevalier, Jean, op. cit., p. 348 “*Em muitas tradições, o gato preto simboliza a obscuridade e a morte. O gato é, por vezes, concebido com um servidor dos Infernos.*”.

<sup>102</sup> Neves, José Acúrsio das, op. cit., p. 103 “*(...) o Conde de Novion, a quem obedecia cegamente, pela severa disciplina em que ele o tinha criado; e Novion, esquecido de que o Príncipe Regente lhe dera a mão, salvando-lhe a vida quando os franceses lha queriam tirar e enchendo-o de honras e de fortuna*



segura com uma das patas, um bastão militar e entrega um documento a Junot, onde poderemos visionar, tal como no exemplo anterior, a sua assinatura, facto que permite a identificação da figura. Muito provavelmente, a imagem em estudo reconstrói o momento da execução dos decretos, que conduziram ao aprisionamento das tropas espanholas estacionadas em território português<sup>103</sup>. Espanha e França, outrora aliadas e no momento presente desavindas, depois de uma profunda ruptura causada em grande parte pela abdicação do rei Carlos IV (1748-1819) e pela consequente deposição do herdeiro legítimo, Fernando VII (1784-1833) em benefício do Imperador dos Franceses, acontecimentos que conduziram à insurreição ocorrida no início de Maio em Madrid. Como consequência directa destes acontecimentos, as tropas espanholas estacionadas em Portugal, que tinham auxiliado a tomada do reino, retornaram Espanha, logo após os tumultos iniciados na cidade portuense, sob o comando do general Carrafa.

## **2.2.– Napoleão, um inimigo comum. A gravura satírica antinapoleónica.**

As opiniões sobre Napoleão foram unânimes em todos os países ocupados. A imagem do imperador globalizou-se assente numa panóplia de modelos que circulavam livremente entre aqueles que o temiam. Muitos ilustradores enfatizavam as características físicas e os traços psicológicos do inimigo, relacionando a sua actuação com as forças demoníacas. Tal como o Diabo, Napoleão não tinha qualquer sentido de honra, não aceitava submeter-se ou assumir derrotas, caminhava sempre ufano na consumação dos seus objectivos últimos. Explorador da condição humana, não olhava a meios para atingir os seus propósitos. Para além da figura de Napoleão, os que o acompanhavam na sua demanda seguiam o mesmo caminho da condenação, assim como os seus familiares, ou os restantes membros da sua *entourage*<sup>104</sup>. Os seus traços característicos, coléricas e iras<sup>105</sup> seriam castigados com a consequente perda de poder

---

*quando, reduzido à miserável condição de um simples emigrado, lhe faltava até um bocado de pão para matar a fome, se havia tornado um francês tão legítimo que merecera a Junot o fazê-lo comandante de armas de Lisboa e um dos principais executores das suas iníquas ordens. Ele acompanhou depois este general quando foi obrigado a evacuar este reino. Perdemos em excelente oficial da polícia, mas um dos homens mais ingratos e infieis que viu Portugal.”*

<sup>103</sup> Ibidem., p.p. 245 - 256.

<sup>104</sup> Visser, Bianca (coord.), op. cit., p. 42 “*Los miembros de la familia Bonaparte serán representados como una pandilla de derrapados que se reparten los tronos de Europa, entre ellos el de España, y que son recibidos com mofa por la población. En otros casos Napoleón se muestra como un gobernante cuya política es dictada por el Demonio (...)*”.

<sup>105</sup> Cordeiro, Felisberto Inácio Januário - *Furores, Remorsos, Transportes, e Delirios do Tyrano, e Falsario Napoleão*, Lisboa, Typografia Lacerdina, 1808, p. 2 “*Oh Iras infernais! Odios, vinganças; A minha Alma ocupai, fazei que sejam; Ainda mais fatais que o fogo éthereo; As terríveis ideás que fulmino; Lagrimas, sangue, estrago, fogo, e morte*”.

nas imagens realizadas. Na chapa dos gravadores o local de desterro mais vulgarizado (à semelhança da literatura panfletária) não seriam as Ilhas onde foi exilado (Helena e Elba), mas o inferno. Muitos artistas gravaram a sua entrada nos infernos<sup>106</sup>, acompanhado por aqueles que o apoiaram na aplicação dos seus desejos. No texto intitulado *A Besta de sete cabeças e Dez Cornos ou Napoleão, Imperador dos Francezes*, datado de 1809, o autor considera Napoleão<sup>107</sup> a própria encarnação da besta do apocalipse.

Na colecção da B.P.B./U.M encontramos duas litografias, a primeira denominada *O grande monstro de que trata S. João no Apocalipse cap. XIII* (fig. 13) e, a segunda *O Dragão e a Besta representados e verificados em Napoleão e Império Francês* (fig. 14) que remetem directamente para os livros do Apocalipse. A primeira imagem representa uma hidra de sete cabeças, que juntamente com um guerreiro, símbolo do reino português, unem as suas forças na batalha contra Napoleão e as suas políticas. A legenda corporiza o mote representado na imagem: “*Este Monstro parece verificar-se em Napoleão (...). Ser-lhe-á concedido o poder de vencer, e inquietar as Nações por tempo determinado, e virá por fim a ser destruído, como se vai vendo. O Povo mais amdo de Deos que tem por Escudo as Cinco Chagas da Nossa Redempção, e por Padroeira a Virgem Santíssima com o título de Conceição, lhe descarrega o priemiro golpe comunicando o furor animosidade a todas as mais Naçoens da Europa*”. Na segunda imagem encontramos uma vez mais a identificação do imperador francês com a besta do apocalipse. A legenda torna-se elemento de extrema relevância no decodificar da iconografia: “*Eu vi levantar-se do mar huma Besta [Napoleão da sua*

---

<sup>106</sup> *Confissão de Napoleão, ou Satisfação que Toma o Diabo, Pela Pouca Ventura Que Tem Concedido às suas Armas*, Lisboa, Imp. Regia, 1809, p. 2 “*Finalmente estou chegado á porta do meu maior amigo (Diabo) : eu algum temor tenho de me apresentar a este Heróe; porém que susto he este? Não tenho eu intentando empresas de tanta consideração? (...) Que receio posso ter de me apresentar ao meu maior amigo, qual he o Chefe desta habitação, a quem tenho servido com tanto desvêlo? (...) Talvez que este amigo bem estime a minha vinda, por ver que sempre me empenhei em lhe dar a minha gloria; por tanto, constancia Napoleão, o teu valor, e as tuas máximas excedem a todos, e ainda mesmo ás que se praticão no Inferno.*” Vide ainda: *Supplica dos Portuguezes, Protecção à Franceza, viagem do Grande Napoleão*, Lisboa, Impr. Regia, 1808.

<sup>107</sup> *A besta de sete cabeças e dez cornos ou Napoleão, Imperador dos francezes: exposição literal do capítulo XIII do Apocalypse, por hum presbytero andaluz, vizinho da cidade Malaga*, Lisboa: Na Offic. de Joaquim Thomaz de Aquino Bulhões, 1809, p. 12 - 17 “*Vi, pois, que ehta befta fabia do mar que rodêa huma pequena Ilha do Tirreno, chamada Corfega, e tinha fete cabeças, e dez cornos, e fobre os cornos dez coroas. (...) Mas defe o dia em que a befta foi collocada no Throno de França (...) abriu fua boca em blasfêmias contra Deos (...) E tambem lhe foi dado poder para que fizeffe guerra aos Santos, e os venceffe, que viviaõ quieta, e pacificamente debaixo da fuave, e jufta dominação de feus legitimos Soberanos: ficáraõ, pois, vencidos, e derrotados dos muitos Principes da Europa, feus Exercitos por força, ou com vil aftucia, occupáraõ inumeráveis Provincias, e a befta eftendeo feu poder, e dominação tyrannica fobre toda a Tribu, e Povo, e Lingua, e Nação da parte mais culta, e poderofa do Mundo.*”.

ilha natal a Córsega] *que tinha sete cabeças* [os sete reinos usurpados] *e dez cornos* [os dez reis que nomeou] *e sobre seus cornos dez diademas, e sobre suas cabeças nomes de blasfêmias (...).*

Os folhetos volantes serviram de inspiração à produção imagética; um deles incitava directamente os pintores a “*fazerem quadros*” que representassem os factos reportados. No folheto editado no ano de 1809, intitulado *Miniatura Juridica (...)* encontramos o tratamento de alguns dos temas mais recorrentes, como a nomeação de Napoleão enquanto força demoníaca, a sua desmesurada ambição e os saques perpetrados em seu nome<sup>108</sup>, assim como, a violência cometida contra as populações<sup>109</sup>. O autor Porphyrio Hemeterio Homem de Carvalho, estudante da Faculdade de Leis e Secretário do Corpo Militar Académico conimbricense, terminou a introdução à obra com uma advertência ao leitor: “*A Nua Lingoagem da verdade, e do Direito he o estylo que julguei adequado á matéria de que fiz cargo tratar em ponto pequeno, o que se vê do seu titulo(...) e que sendo Pintor faças o teu Quadro; e deste modo lisongear-me-hei de ter despertado a curiosidade de escrever sobre pontos de tanto interesse, e gloria para a Nação Portuguesa.*”<sup>110</sup>

As personificações em torno da figura do imperador não se cingiram unicamente à sua relação com o Diabo. A substituição constante das feições ou corpos dos diversos intervenientes, por formas alegóricas animais, também se vulgarizaram entre a produção panfletária europeia. Os artistas fazendo uso das correspondências iconográficas, procuravam evidenciar por similitude, as características físicas ou de personalidade do caricaturado. A genialidade do imperador francês inspirou largamente os artistas (para o bem e para o mal), Napoleão surgiu entre as caricaturas corporizado sob a forma de diversos animais: burro, raposa (nas célebres cenas de caçada), gafanhoto, aranha, tigre, traça, cão, vampiro e macaco. Em muitas das representações o imperador poderia fazer-se acompanhar de um séquito de animais sempre relacionáveis com as forças do oculto, ou com comportamentos humanos menos honrosos, como por exemplo, os gatos, caprícios, galos, hipogrifos ou ainda abelhas e águias (divisas do império napoleónico). “*Os Sabios desta terra occupão-se actualmente em descobrir qual seja a causa de tão extraordinario fenómeno, que parece preconizar alguma*

---

<sup>108</sup> Carvalho, Porphyrio Hemeterio Homem de - *Miniatura Juridica para pintores fazerem quadros, que representa que o exercito francez, commandado por Junot, não tinha o direito de transitar pela Hespanha para Portugal...*, Lisboa, Impr. Régia, 1809 p.p. 6-9.

<sup>109</sup> Ibidem., p. 11.

<sup>110</sup> Ibidem., p. 12.

*grande revolução na máquina animal, e que faz desconfiar que os homens estão próximos a se metamorfosearem em outros animais*”, satirizava no seu primeiro número o *Jornal o Lagarde Portuguez*<sup>111</sup>. Entre as centenas de exemplos que poderíamos enumerar, tomamos como exemplo a gravura de origem espanhola intitulada *Donde vas Napoleon...*, onde este surge parangonado com um corpo animalesco liderando um exército de ovelhas.

Entre os anúncios da *Gazeta de Lisboa* encontrámos outros títulos equivalentes à demais produção satírica europeia, como as qualidades da família do imperador<sup>112</sup>, a sua genologia<sup>113</sup>, a bestialização da sua imagem<sup>114</sup> e ainda paragonado à viola<sup>115</sup>. Mas também os seus generais se viram caricaturados: “*Multiplicaram-se os pasquins, as fôlhas volantes, os Mensageiros, os Correios: uns insultantes, outros proféticos, outros jocosos contra Jinó, o Maneta – que era Loison, o Esguichar – que era o inspector das alfandegas Guichard, o Pepino – que era Pepin de Belliste, auditor do Conselho de Estado, o Lagarto – que era o Intendente Lagarde, etc.*”<sup>116</sup>

Junot, naturalmente, surge como a figura mais ridicularizada em Portugal, a seguir ao próprio Napoleão. Ainda no decorrer do ano de 1808 foram publicitadas para venda, na *Gazeta de Lisboa*, duas gravuras, uma delas tratando a polémica ordenação do Governador de Lisboa Pierre Lagarde relativamente à morte dos cães em Lisboa – “*Mr. Lagarde sobre a morte dos Cães*” – e a outra intitulada o “*Exercito Francez que vinha pela posta para Hespanha*”<sup>117</sup> (fig. 15), ambas vendidas iluminadas ou a negro. No ano seguinte, em 1809, anunciava-se a venda de mais estampas, aludindo às qualidades dos “*Generaes Francezes Junot, Loison, vulgo Maneta, Laborde, Soult, Brune, Augerean, Burnadotte, Lasnes*”<sup>118</sup>. Alguns dos representados na última gravura não tiveram qualquer intervenção em Portugal como será o caso de Bernadotte, Augerean ou de Brune. Ainda durante o ano de 1809, encontrámos nova referência, um diálogo entre o *Letrado dando conselho ao Cão*<sup>119</sup>.

---

<sup>111</sup> Cf. Oliva, Luis de Sequeira - *O Lagarde Portuguez ou Gazeta para Depois de Jantar*, Lisboa, Impr. Régia, 1808.

<sup>112</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 6 supl extr de 10 Fevereiro de 1809; n.º 18 de 2 de Maio de 1809; n.º 24 supl extr de 14 de Junho 1809.

<sup>113</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 85 de 8 de Setembro de 1809; n.º 57 de 7 de Março de 1811; n.º 77 de 30 de Março de 1811.

<sup>114</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 10 de 11 de Janeiro de 1810.

<sup>115</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 171 de 20 de Julho de 1811.

<sup>116</sup> Ferrão, António; op. cit. p. CCXXXII.

<sup>117</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 51 de 24 de Dezembro de 1808.

<sup>118</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 24 supl. extr. de 14 de Junho de 1809.

<sup>119</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 51 2.º supl de 24 de Dezembro de 1808.

Editada em Portugal no ano de 1811, a gravura nomeada “*Mascarada Jovial, em que se descreve todo o ridículo aparato e festança com que o Rei Pepe entrou ultimamente na Hespanha; (...) em que vem pintada exótica e engenhosamente a tal folgança*”<sup>120</sup> reproduzia o momento do anúncio do falhanço da terceira tentativa de invasão do reino português sob o comando do general Massena.

Duas estampas executadas a buril, provavelmente de autoria peninsular, transitaram no circuito comercial ibérico de gravura anti-napoleónica. Ambas as versões portuguesas encontram-se segundo a sua proposta original, agregadas a textos apologéticos e explicativos dos apontamentos iconográficos que apresentam. A gravura intitulada “*Bonaparte de jornada para o Inferno*”<sup>121</sup> (fig. 16), circulou em Portugal a partir de 1809, segundo a datação inscrita no texto anexo. As duas versões espanholas da estampa - *Napoleon y su Consejero ban a ver al Can Cerbero* (fig. 17) – integradas no espólio do British Museum e da BNE (esta última aguarelada) não apresentam datação, mas encontrámos nas respectivas fichas de inventário a indicação que foram produzidas entre os anos de 1808 e 1813. Contrapondo todas as versões, concluímos que a de origem portuguesa, apresenta maior mestria na sua execução. Encontrámos ainda algumas diferenças, as personagens representadas – Napoleão, o cão Cérbero (que guarda a entrada no reino dos mortos) e o Diabo - dialogam entre si, através do acrescento de legendagem interna (a versão portuguesa, não apresenta legendagem no interior da composição).

Relativamente à segunda imagem, impressa no ano de 1808 (fig. 18), segundo o texto explicativo<sup>122</sup> (que inclui também uma biografia de Napoleão e uma proclamação ao povo espanhol) corresponde a uma referência que encontrámos na *Gazeta de Lisboa*, um anúncio publicitado no ano de 1809<sup>123</sup>. A leitura do alongado texto explicativo e do anúncio no jornal lisboeta permite concluir que se trata da primeira caricatura de produção nacional editada em Espanha intitulada “*Bonaparte por la escalera de las naciones, y al llegar al escalón de España, se aparece Sevilla, Y corta; de cuyas resultas cae despeñado, sus hermanos, batallas, etc. Se aparece un inglés que representa la fama, y está va quitando la venda de los ojos a todas las naciones para que vean bien, y los hace saber lo sucedido en España, y consumiéndosele el gancho de*

<sup>120</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 230 de 27 de Setembro de 1811.

<sup>121</sup> *Jornada de Bonaparte para o Inferno*, Lisboa, Impr. Regia, 1809.

<sup>122</sup> *Explicação: Esta estampa he a caricatura da subida de Bonaparte pela Escada das Nações*, Lisboa, Off. Lacerdina, 1808.

<sup>123</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 48 de 27 de Julho de 1809.

*pesos fuertes aliados que tienen en la simetría con que subía, y la pluma de Bonaparte y desesperado se despeña*” (fig. 19) anunciada na imprensa madrilena no dia 23 de Agosto de 1808<sup>124</sup>.

### **2.3.- Série das Invasões Francesas – Confluências com a produção satírica europeia.**

Comparando a série em estudo com a produção análoga nacional, concluímos que se distinguem das imagens conhecidas, mas em confronto com a produção internacional, registámos algumas convergências formais e temáticas. Uma gravura da autoria do Thomas Rowlandson (1756-1827) – *Hell hounds rallying round the idol of France* (fig. 20) – datada de 1815, reúne vários elementos que encontramos dispersos pelos desenhos do conjunto. Embora não tenha sido identificado qualquer exemplar da gravura em Portugal, registámos algumas estampas impressas pelo mesmo editor entre a colecção reunida na B.P.B./U.M. A estampa em questão apresenta no centro da composição um busto de Napoleão sustentado por cabeças empilhadas, rodeado por vários dos seus generais, que dançam freneticamente idolatrando o ídolo. Thomas Rowlandson optou por não bestializar na totalidade os agentes franceses, alterando apenas as suas pernas que tomaram os formalismos de um caprídeo. Identificámos as figuras personificadas, através de uma etiqueta pendurada numa corda presa ao pescoço de cada um dos generais.

No desenho com o número de inventário D. 102 P., os membros do exército não se encontram de mão dada em torno da personificação de Napoleão, mas rodeiam a sua imagem idolatrando a sua figura, tal como na gravura inglesa. Numa gravura colorida, novamente da autoria de Thomas Rowlandson – *A friendly visit* (fig.21) – observam-se um grupo de demónios a aprisionar o Imperador (demónios esses, que outrora eram seus aliados).

Em inúmeras gravuras de proveniência inglesa e espanhola, encontramos várias figuras monstruosas a flutuar sobre os restantes elementos narrativos observando o desenrolar da acção, tal como pudemos verificar aquando da descrição da série. Na gravura referenciada, os dois demónios que voam em direcção ao busto do imperador francês, segurando uma coroa em chamas, apresentam muitas similitudes formais com a

---

<sup>124</sup> Vega, Jesusa - *El comercio de estampas en Madrid durante la Guerra de la Independencia*, in *"Miseria humanidad, la culpa es tuya: estampas de la Guerra de la Independencia"*, Madrid, Calcografía Nacional-Caja de Asturias, 1996, p. 21.

personificação do conde de Novion incluída no desenho com o n.º de inventário D. 106 P.. Ainda relacionável com o mesmo desenho, encontrámos uma gravura de proveniência espanhola intitulada “*Napoleon y su Consejero*” (fig. 22), onde Napoleão se senta a uma mesa recebendo aconselhamento de uma figura diabólica que lhe sussurra ao ouvido (*Haz mal*) enquanto o imperador escreve um dos seus decretos. No desenho da série portuguesa, Junot recebe aconselhamento de um monstro suspenso sobre o seu ombro, assim como de dois dos seus apoiantes.

Noutra gravura, uma “*Alegoria de la resistencia valenciana – VIVA ESPAÑA/MUERA NAPOLEÓN*”, um leão ataca ferozmente uma águia-real, que vomita os franceses directamente para uma fogueira ateadada por um Valenciano; no desenho D. 102 P. os ímpios franceses ardem na fogueira ateadada pelas entidades demoníacas (fig. 23).

Em Portugal não existe tradição no uso do humor escatológico na arte, mas nos desenhos da série das Invasões Francesas encontramos o recurso a este tipo de humor. Entre a produção espanhola encontrámos alguns exemplos, como a gravura *Napoleon trabajando para la regeneration de España, la qual representada en un patriota le paga agradecida el beneficio* (fig.24) ou ainda outro - *Un patriota Manchego premiando à Napoleon los malos ratos que se dà por regenerar nos* - uma sátira às políticas de Napoleão, onde um soldado espanhol defeca para cima do código que o imperador se encontra a escrever (fig. 25). Noutra gravura satírica de origem espanhola - *Dia Feliz de la Europa* -, observamos no topo da estampa, Napoleão e Josefina a serem entronizados e a receberem o produto do saque das igrejas espanholas: “*Los satelites del mostruo le presentan los robos de los templos*”. O imperador tem a seus pés um mapa onde figura a Península Ibérica. Suportam a cena principal quatro figuras demoníacas que apoiam Napoleão na sua demanda infernal (fig. 26). Na gravura de origem germânica datada de 1815 - *Die Universalmonarchie* (fig, 27)-, Napoleão surge com um cálice de lágrimas na mão e no canto inferior esquerdo reconhecemos um conjunto de sacos e barris com inscrições, recurso que encontramos entre os desenhos da série nacional.

#### **2.4. – Napoleão - A construção de um mito.**

Sendo um ávido leitor, Bonaparte “*avait montré un goût marqué pour les mathématiques, l’histoire, la géographie et la littérature. Doué d’un esprit extrêmement curieux, d’une mémoire prodigieuse, d’une facilité de travail considérable, il dévorait*

*toutes sortes d'ouvrages: de Tacite à Montaigne, de Platon à Montesquieu, de Tite-Live à Machiavel, Voltaire et Rousseau*”<sup>125</sup>. Segundo Charles Esdaile<sup>126</sup>, a leitura de Plutarco levou a que Napoleão nutrisse desde cedo, um enorme fascínio pelos Césares da Roma Imperial. Embora não revelasse grandes conhecimentos sobre pintura ou escultura: “*Le jeune officier corse avait peu de connaissances dans de domaine artistique. (...) D'où les distractions préférées de Napoléon Bonaparte: la musique, le théâtre*”.<sup>127</sup>

Revelou-se no entanto, sempre sensível à importância das formas artísticas como excelentes veículos de propaganda<sup>128</sup>. Sentindo o desejo de construção de uma imagem idealizada “*(...) desde o início da sua campanha lançou-se na tarefa de conquistar a aprovação da opinião pública. Um dos aspectos mais importantes da sua política era o de parecer um modelo de virtude cívica*”.<sup>129</sup>

Napoleão tornou-se assim, no primeiro homem, na opinião de Louis Chardigny, a construir um instrumento de dominação a todos os graus<sup>130</sup>. Mas paralelamente à construção do seu mito, acompanhando o avanço da sua popularidade, intensificou-se também a crítica e a desmistificação das suas pretensões imperialistas. Os caricaturistas ingleses, ávidos espectadores dos acontecimentos políticos continentais, cedo se aperceberam da relevância e da ambição do general Corso. A fama e a imagem do imperador francês rapidamente atravessaram fronteiras os artistas, que o tornaram doravante na figura mais caricaturada de sempre.

Segundo Philippe Kaenel “*The image of Napoleon became the icon of the century. No other historical figure was represented so often and, especially, so frequently in satirical fashion. In the pantheon of iconographic celebrities, other*

---

<sup>125</sup>Cantarel-Besson, Yveline; Constans, Claire; Foucart, Bruno - *Napoléon et Histoire: Peintures du Château de Versailles, 1789-1815*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 200, p. 63.

<sup>126</sup> Esdaile, Charles - *As Guerras de Napoleão*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2011, p. 59.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>128</sup>Cantarel-Besson, Yveline; Constans, Claire; Foucart, Bruno, op. cit., p. 35 “*In effect, Italy was the land of origin for the first portraits of general, followed by France. These were popularised in the form of prints and, especially, medals which, more than any other of the supports, contributed to making an internationally recognized icon of Napoleon's face. Most probably, it was this metal iconography that inspired English caricaturists to abandon the previously entirely imaginary portraits of the general in favour of their “Boney” character.*”.

<sup>129</sup> Esdaile, Charles, op. cit., p. 89.

<sup>130</sup>Chardigny, Louis - *L'Homme Napoléon*, Paris, Perrin, 1977 p. 283 “*(...) la propagande était vieille comme la politique, mais il fut le premier homme d'Etat à l'ériger en instrument de domination à tous les degrés*”.



*players on the international scene – Karl Marx, Napoleon III, Bismarck or Hitler come to mind – could only play second fiddle to a figure already legendary while alive*".<sup>131</sup>

Muitos estudiosos apontam que os primeiros registros do promissor general, surgiram no ano de 1797, provavelmente pela mão de Issac Cruikshank (1756-1811). Mas foi pela mestria de James Gillray (1756/57- 1815) que o ícone da imagem de Napoleão - *Little Boney* - nasceu e se consolidou no ano de 1803. Inspirando-se num retrato executado por um soldado, artista amador, o caricaturista inglês desenha o primeiro cônsul francês envergando trajes militares, coberto pela desmesura de um chapéu bicórneo emplumado (fig. 28). A figura de Napoleão encontra-se representada em tamanho muito reduzido sobre a palma da mão do Rei Jorge III de Inglaterra (1738-1820). O caricaturista inspirou-se numa passagem do aclamado livro as *Viagens de Gulliver*, editado em 1726 e escrito pelo irlandês Jonathan Swift (1667-1745). Nadine M. Orenstein e Constance C. McPhee concluíram: "*Gillray and other British printmakers helped turn Napoleon into the first internationally recognized public figure*".<sup>132</sup>

Os artistas aproveitaram de forma jocosa os traços fisionômicos de Bonaparte como a sua pequena estatura, mas também jogaram com o seu próprio nome – Nap, Nappy, bone-a-part. Rapidamente as gravuras inglesas foram copiadas por toda a Europa, sofrendo aligeiramentos regionais. Pelas mãos dos artistas, Napoleão viu-se sujeito às mais insuportáveis agruras – grelhado, congelado, devorado por bestas, tomando variadas formas animais, personificando muitas vezes o próprio Belzebu – metaforizando a personalidade corrompida e maquiavélica do Imperador Francês.

Napoleão apostou na divulgação massiva da sua imagem, para tal, procurou rodear-se dos maiores talentos. Grandes pintores<sup>133</sup> elevaram e transformaram a sua figura num ícone imorredouro, como David<sup>134</sup> (1748-1825), Gérard (1770-1837), Jean-Auguste Ingres (1780-1867), sempre sobre superintendência tutelar de Jean-Dominique Denon (1747-1825)<sup>135</sup>, entre muitos outros artistas de menor destreza que

---

<sup>131</sup> Mathis, Hp. - *Napoleon I. im spiegel der Karikatur*, Lausanne, Payot, 1998 Mathis, p. 29.

<sup>132</sup> McPhee, Constance C., Orenstein, Nadine M. (coord.) - *Infinite Jest, Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, Nova Iorque, Metropolitan Museum, 201, p. 154.

<sup>133</sup> Promoveu inclusivamente concursos de pintura, com vista à promoção da sua imagem.

<sup>134</sup> Cantarel-Besson, Yveline; Constans, Claire; Foucart, Bruno, op. cit., p. 65 "*En 1801, David représente Bonaparte dans une sorte d'allégorie, Bonaparte franchissant le Grand Saint-Bernard (...). Nommé premier peintre de l'Empereur en 1804, il est chargé de commémorer le sacre du 2 décembre 1804 (...) et la distribution des aigles du 5 décembre 1804.*"

<sup>135</sup> Ibidem, p. 63 "*Pour la peinture et la sculpture, sa rencontre avec Denon fut essentielle, car elle développa ses connaissances de base dans ces disciplines.*".

ajudaram a esta edificação, acompanharam o imperador nos campos de batalha, registrando *in loco* as suas façanhas e virtudes na arte da guerra.

Apesar da qualidade dos seus retratistas, a grandeza da sua imagem acabou por se desvanecer perante a singeleza das linhas gravadas pela frente inimiga<sup>136</sup>. O academismo e idealismo classicista foram de algum modo derrotados perante a rudeza de muitas das criações gravadas que, produzidas de forma massiva, confortavam os povos ocupados, instigando-os à beligerância e revolta contra o poder invasor. Os artistas que acompanhavam os levantamentos, não utilizaram preferencialmente a tela como suporte, porém com poucos recursos construíram com as suas gravuras uma arma letal contra a ideologia napoleónica. Um jornal francês editado em 1803, reconhecia o magnetismo da imagem gravada sobre o observador: “*This silent language speaks to all eyes, and brings before the court of public opinion those who think they can defy it with impunity.*”<sup>137</sup>

O próprio Jacques Louis David foi convidado em 1793 pelo Comité Revolucionário da Defesa Pública para conceber caricaturas que ridicularizassem os ingleses. Mas não foram apenas as mais proeminentes figuras políticas que se viram satirizadas. Os artistas franceses, e, com maior evidência o primeiro pintor de corte de Napoleão, Louis David, não escapou à sátira dos congéneres britânicos. George Cruikshank (1792 – 1878), por exemplo, assinou a gravura intitulada -*The Hero's Return* -, onde representa o regresso de Napoleão da frente russa, como se esta gravura tivesse sido resultado de um trabalho em parceria com o primeiro pintor do imperador francês – “*David pinxit – Etched by G. Cruikshank*”<sup>138</sup>. James Gillray ridicularizou a obra prima de David - *The Grand Coronation Procession of Napoleone the 1st Emperor of France, from the Church of Notre Dame Drec. 2d. 1804.* – com a execução de uma caricatura editada no ano 1805, um ano depois da conclusão da magistral pintura (fig. 29).

## 2.5.– Considerações sobre a caricatura em Portugal.

Segundo o *The Dictionary of Art*, o termo sátira poder-se-á aplicar “*to the intentionally hyperbolic representations in art that are designed to denounce and*

---

<sup>136</sup> Ibidem, p. 101 “*La période de 1808 à 1810 est propice aux grands tableaux. À l'issue de sa visite le 22 octobre 1808, Napoléon remet des croix de la Legion d'honneur à plusieurs artistes: David, Gros, Girodet, Prud'hon, Carle Vernet, Guérin.*”.

<sup>137</sup> Mathis, Hp.; op. cit., p. 53.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 45.

*ridicule the voluminous vices, follies, stupidities and evils of the human species. Using humour, parody, and irony satirical artists aim to criticize or attack these human foibles for many reasons: to express their personal irritation, anger and frustration; to entertain their audiences; to agitate for social and political reform; and to educate the public to deeper if more depressing understanding of the human condition”.*<sup>139</sup>

Não obstante a marcante influência dos modelos ingleses, amplamente divulgados e copiados por toda a Europa, a produção satírica peninsular não alterou grandemente os programas artísticos estabelecidos. Os artistas ibéricos, acompanhando os restantes congêneres nos países ocupados pelas forças napoleônicas, continuaram a desenvolver as suas criações, apoiando-se nas fontes iconográficas reconhecidas e compreendidas pelo público em geral, afastando-se da linguagem gráfica e esquematizada que caracteriza o desenho caricatural inglês. De outro modo, distanciavam-se da comicidade dos exemplares britânicos, na perfeita reunião, entre a linguagem textual e o grafismo da obra, uma característica única da caricatura insular. Em contraposição, as composições satíricas ibéricas procuravam afirmar-se pela ironia ou pela transmutação das qualidades humanas, através da representação dos vícios e virtudes, construindo as suas imagens, segundo modelos com reconhecimento firmado junto dos receptores-fruidores, recuperando elementos da imagética cristã e classicista, bestiários, tratados iconográficos, amplamente explorados durante o período Barroco, reaproveitando inclusivamente, o imaginário popular<sup>140</sup>.

Para Claudette Dézorier<sup>141</sup> a comicidade da gravura ibérica durante o período em estudo, tem a sua gênese e o seu principal referente na pintura flamenga, especialmente de Hieronymus Bosh (1450-1516) ou de Bruegel (1525/30-1569). O imaginário Boshiano atacou ferozmente os vícios e as imperfeições do devir humano; apesar das constantes suspeitas relativamente à sua suposta heresia religiosa, a obra de Hieronymus Bosh encontrou grande receptibilidade junto da corte espanhola.

Na perspectiva de Umberto Eco no “*mundo moderno, que sempre realizou o inimigo religioso ou nacional com feições grotescas ou malvadas, nasce a caricatura*

---

<sup>139</sup> Turner, Jane (dir.) - *The Dictionary of Art*, Londres, Macmillan Publishes, 1996, p. 68.

<sup>140</sup> Mathis, Hp., op. cit., p.p 113- 115 “*In parallel to the monstrous representations intermingling human and animal traits, the creatures comprising this satiric menagerie are taken from tradicional fables and heraldic insignia rooted in religious iconography, Medieval bestiaries, and treatises on physiognomy.*”.

<sup>141</sup> Dézorier, Claudette – *La guerre d’indépendance espagnole a travers l’estampe (1808-1814)*, Paris, Lib. Honoré Champion, 1976, 2 vol., p. 345.

política. Ferozes foram, na idade da Reforma, as caricaturas através das quais os protestantes e católicos representavam, respectivamente, o papa ou Lutero, (...)”<sup>142</sup>.

Hans Belting (1935-), nos seus estudos em torno da verdade na imagem, acrescenta que, “na época da reforma, a propaganda de adversários era distribuída por meio de escritos polémicos e folhas volantes, cujas imagens chegavam às mãos de todos. (...) Enquanto meios de informação as imagens estiveram também implicadas nas controvérsias quotidianas. Produziam e reproduziam opiniões (...)”<sup>143</sup>.

Mas não foram apenas as influências das imagens de propaganda religiosa que contribuíram para a evolução da caricatura; a gravura satírica foi também exponenciada pelos autores ingleses, essencialmente a partir da segunda metade da centúria de setecentos. Indiscutivelmente, muitos historiadores de arte consideram o século XVIII como o momento áureo da caricatura inglesa. O seu excepcionalismo relativamente à demais produção europeia distingue-se não apenas pelos seus valores formais ou técnicos, como também pela inovação no tratamento dos temas transpostos para cenas de género e a abordagem de assuntos contemporâneos. A génese da revolução hogarthiana<sup>144</sup> na arte da gravura inglesa tomou como referências não apenas a utilização da imagem durante o período da Reforma, como também a deformação do cânone do belo, iniciada pelos artistas italianos, como Leonardo Da Vinci (1452-1519), Gianlorenzo Bernini (1598-1680) ou os irmãos Carrachi<sup>145</sup>; os estudos caricaturais de proveniência italiana chegavam a Inglaterra, muitas das vezes através das possibilidade permitidas pelo Grand Tour europeu. Outra contribuição importante foram os estudos iniciados durante a segunda metade do séc. XVII pelo primeiro director da Academia francesa, Charles Le Brun (1619-1690)<sup>146</sup>, nomeadamente o seu método para desenhar as paixões, editado postumamente oito anos após a sua morte, no ano de 1698.

---

<sup>142</sup> Eco, Umberto; op. cit., p. 190.

<sup>143</sup> Belting, Hans - *A verdadeira Imagem: Entre a Fé e a Suspeita das Imagens: Cenários Históricos*, Porto, Dafne, 2011.

<sup>144</sup> Vide sobre Hogarth: Brook, Anthea - Wilton, Andrew; J. Luna, Juan (coord.) - *Pintura Britânica: de Hogarth a Turner*, Madrid, Museo del Prado, 1988; Aguilar, Isla; Zozaya, María (coord.) - *William Hogarth, Consciência e Crítica dunha época*, Santiago de Compostela, Funadacion Caixa Galicia, 2000; Godfrey, Richard (coord.) - *James Gillray: the art of caricature*, London, Tate Gallery Publishing, 2001.

<sup>145</sup> Vide sobre caricatura: Feaver, William - *Masters of Caricature: From Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1981; Mcphee, Constance C., Orenstein, Nadine M. (coord.), op. cit.

<sup>146</sup> Vide sobre: Montagu, Jennifer - *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's ...*, Yale University Press, 1994; Tilghman, B.R. - *Charles le Brun: Theory, Philosophy and Irony* In *The British journal of aesthetics*, Oxford, V.32, N.º 2 Apr. pp. 123 -133.

Esta obra, contribuiu para o fomento dos estudos da fisiognomia<sup>147</sup> e para a problematização em torno das expressões e acções humanas, como reflexo das suas ideias e sentimentos, expressas nas diversas realizações artísticas.

O tratado de Charles Le Brun foi traduzido parcialmente para português por João José Jorge (1777-1836) apenas em 1814<sup>148</sup>. A primeira edição portuguesa apresenta apenas a parte relativa às imagens, excluindo a componente textual. Cirillo Volkmar Machado conhecia a obra de Charles Le Brun, pois no manuscrito descritivo da sua biblioteca<sup>149</sup>, encontramos referência a uma edição das célebres conferências de Le Brun à Academia; noutro apontamento manuscrito, no seu tratado de “*Architectura & Pintura*”, Cirillo recomenda a leitura da obra como forma de adquirir um conhecimento mais complexo e fecundo das paixões humanas: “*Para recrear o espirito se lhes pode dar para ver algumas estampas ou desenhos dizendolhes os nomes dos mestres e elogiandoos: fazerlhes tambem notar as paixoes no excelente tratado de Lebrun na edição original de B. Picart. O desenho para além d’outras utilidades como ocupar agradavelmente o espirito, serve a modelar paixoes: os espiritos alegres, e vivos, são mais aptos que os melancólicos.*”<sup>150</sup>

Contudo, Cirillo Volkmar Machado, apesar de defender a necessidade de interpretação gráfica das emoções humanas, com a devida correção, não demonstrou a mesma consideração pela produção caricatural. No segundo livro das *Conversações* (...) <sup>151</sup> afirmou que “*o Pintor fabio pode utilimente ferver das caricaturas quando começa, ou esboça a fua obra; mas deve-as evitar (...) Como os Pintores dão o nome de caricatura a tudo o que he exagerado, ou encarecido, e todo o encarecimento fe aparta do verofimil, he certo que qualquer caricatura fica fendo aparta, do verofimil, he certo que qualquer caricatura fica fendo incompatível com a verdade que nós acabamos de eftabelecer. Com tudo há contornos exagerados que agradão, por ferem mui fuperiores á baixeza aparente do natural ordinário, e terem*

---

<sup>147</sup> Vide sobre: Jaton, Anne-Marie - *Jean Gaspard Lavater*, Lausanne, René Coeckelberghs, 1988; Eco, Umberto, Op. Cit.

<sup>148</sup> Jorge, João José - *Verdadeiros princípios do desenho conforme o character das paixoes...para uso da mocidade portugueza, segundo M. le Brun por M. le Clerc.*, Lisboa, Impr. regia, 1814.

<sup>149</sup> Arruda, Luísa d'Orey Capucho - *Cirillo Wolkmar Machado: cultura artística, a academia, a obra gráfica*, Lisboa, Univ. Lisboa, 1999. Prova Complementar dout. Desenho, p. 45 “*Conferencias da Academia Real de Pintura e Esculptura durante o anno de 1667 em Pariz. Dedicado a Mr. Colbert por FILIBIEN*”.

<sup>150</sup> Machado, Cirilo Volkmar - *Tratado de Architectura & Pintura*, Lisboa, FCG, 2002, p. 192.

<sup>151</sup> Machado, Cirillo Volkmar - *Conversações Sobre a Pintura, Escultura e Architectura/Esriptas e Dedicadas aos Professores e aos Amadores das Bellas Artes escrita*, Lisboa, Of. de Simão Thaddeo Ferreira, 1794-1798, 2.º Conversação, p. 13 - 16.

*hum ar de liberdade, e huma certa idéa de Magifterio, que impõe á maior parte dos Pintores, os quaes dão o nome de grande maneira a esta forte de exagerações. Mas aquelles que tem huma verdadeira idéa da corecção, da simplicidade regular, exageradas, quando a distancia donde hão de fer vistas, he fufficiente para as adoçar, ou quando são empregadas com alguma diferiçã, que faz fenfível o character e da elegancia da Natureza, defapprovão estas caricaturas, que alterão fembre a verdade. Não fe póde com tudo deixar de louvar em algumas grandes obras as coufas da verdade.”*<sup>152</sup> E, em tom de desabafo continua defendendo que “*as Eftatuas antigas que tem paffado em todos os tempos pela regra da beleza, como tambem as obras dos feus fequazes, taes Rafael, Pouffin, Dominichino, e outros, são ifentas de toda a affectação, e caricaturas*”.<sup>153</sup>

Cirillo Volkmar Machado, embora elogiasse o tratado de Charles Le Brun, não entendeu a sua importância para o desenvolvimento da caricatura, embora considerasse o valor dos seus estudos em torno da expressão dos sentimentos na arte e da sua importância, na defesa do primado do desenho, sobre os partidários da cor. A obra de Le Brun foi alvo de duras críticas ao longo do séc. XVIII, gerando discussões pouco consensuais. O académico francês seria acusado de deturpar o cânone anatómico<sup>154</sup>. Cirillo ignorou totalmente a importância de William Hogarth (1697-1764) como representante da escola de pintura inglesa: “*A Ingleza he tão pequena, principalmente em Pintores do grande genero, que á maior parte dos Biografos esqueceo de a nomear: o seu forte são os retratos: e Reynolds, e Owest. são os Pintores mais acreditados. A Escola Franceza póde-se vangloriar de haver creado hum Poussin, e hum LeBrun (...)*”<sup>155</sup>.

José Agostinho de Macedo (1761-1831), quando da publicação de ensaios filosóficos no ano de 1815<sup>156</sup> dedica algumas palavras elogiosas ao tratado *The Analysis of Beauty* de William Hogarth editado no ano de 1753.

---

<sup>152</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>154</sup> Vide sobre: Montagu, Jennifer, op. cit.

<sup>155</sup> Carvalho, J. M. Teixeira de; Correia, Vergílio (coord.) - *Collecção de Memórias Relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal: recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado*; Coimbra, Imp. da Universidade, 1922, p. 5 “*A Ingleza he tão pequena, principalmente em Pintores do grande genero, que á maior parte dos Biografos esqueceo de a nomear: o seu forte são os retratos: e Reynolds, e Owest. são os Pintores mais acreditados. A Escola Franceza póde-se vangloriar de haver creado hum Poussin, e hum LeBrun (...)*”.

<sup>156</sup> Macedo, José Agostinho de - *Cartas Filosoficas a Attico*, Lisboa Impr. Régia 1815.

### 3.- Alegoria

#### 3.1.- *Série das Invasões Francesas* – análise dos desenhos alegóricos

Entre os dezassete desenhos que compõem a *Série das Invasões Francesas*, registámos apenas duas composições alegóricas. Representação de um ideal, a alegoria comemora feitos reconhecidos, aludindo a uma ampla gama de valores louváveis (ou desprezíveis), incentivando à elevação de comportamentos virtuosos.

No desenho com o n.º de inventário D. 109 P. (fig. 30) destaca-se uma mensagem laudatória à participação inglesa na guerra pela independência, questionando a prestação de alguns contrerrâneos, como por exemplo de Aires José de Maria Saldanha (1755 - 1827), segundo conde da Ega<sup>157</sup>, que colaborou activamente com as forças de ocupação. No ano de 1808 foi recompensado pelo general em chefe Francês, ocupando os cargos de Conselheiro do Governo, encarregado da repartição da justiça aos Magistrados e dos empregados na Administração Judicial.

Em diversas proclamações (como aquela que surge no desenho por nós estudado) e ordenações, fazendo uso do seu importantíssimo cargo - o de aplicar a justiça aos portugueses -, o conde da Ega procurou sistematicamente persuadir para a causa francesa os magistrados mais reticentes. No dia 1 de Agosto de 1808, fez publicar na *Gazeta de Lisboa* uma proclamação<sup>158</sup> onde sublinhava a importância de Portugal não se sublevar contra os Franceses, a posição mais sensata e compensadora era a de seguir o invasor, não levantando qualquer tipo de obstáculo, porque o inimigo da nação era outro, era a “*velha Albion*”, e em tom de aviso sustenta que “*ainda temos remédio, porque Napoleão sempre grande nos seus projectos, desde (cedo) que lançou as suas vistas para arrancar a Nação Portuguesa da escravidão da Inglaterra*”<sup>159</sup>; nesta proclamação, Aires José de Maria Saldanha culpa peremptoriamente os

---

<sup>157</sup> Aires José de Maria Saldanha (1755 - 1827), segundo conde da Ega, gentil-homem da casa de dona Maria I e de D. João VI, alcaide de Guimarães e de Sor, entre os anos 1806 e 1807, foi ministro plenipotenciário em Espanha em nome da regência. Com Portugal sob jugo francês, o conde da Ega tomou partido pelos franceses, e dedicou-se afincadamente à tarefa (entre outras coisas, Junot fez da sua formosa mulher, Dona Juliana, sua amante, com o total consentimento do Conde).

<sup>158</sup> Cf. A *Gazeta de Lisboa*, n.º 30, 2º suplemento de 17 de Agosto de 1808 “ (...) *as nossas leis, os nossos Privilégios, e os nossos costumes se guardavam, e mantinham: alguns defeitos, e abusos, que seria indispensável emendar, se irião pouco e pouco destruindo, até que hum novo Codigo, que o systema, seguido por toda a Europa tem feito necessário, e no qual vós mesmos, ha annos, trabalhaveis, acabasse de aperfeçoar a nossa Legislação.*(...) ”

*As Leis, serão então respeitadas, a Justiça administrada sem suborno; os Magistrados, sendo dignos, gozarão da consideração publica; e se alguns o não fossem, a mesma Lei os privaria das suas funções.” Tal era o brilhante quadro da nossa existência, se por ventura, depois termos dirigido os nossos votos ao Throno Augusto de NAPOLEÃO O GRANDE, esperássemos socegados a sorte, que o seu Génio sublime nos preparava, e nos havia prometido.*

<sup>159</sup> Ibidem.

“perniciosos” revoltosos portugueses pelo terrível massacre de Beja, pois havia que acatar os novos senhores com humildade e respeito, porque eram eles os nossos salvadores. Cabia então aos Magistrados obedecer e pactuar, assim sendo, seriam premiados, mas avisava o Conde: “*se porém seguirdes os absurdos, que vos allucinação, sereis punidos; mas punidos se persistirdes no vosso delírio. Implorai por tanto o perdão, e sereis perdoados; e eu, cooperando para elle, terei summa consolação...*”<sup>160</sup>. O Conde da Ega<sup>161</sup> terminava a sua alocução com uma frase que encontrámos inscrita no desenho em estudo: “*Animai-vos, Portugueses! Paz aos Bons, e paz também aos Maos são palavras de ordem.*”<sup>162</sup>

A cena representada no desenho decorre à beira de um ancoradouro, talvez aludindo à hegemonia marítima inglesa ou simplesmente ao desembarque das suas tropas em Portugal, “*a Lusitania socorrida no seu Letargo pelo valoroso Hercules da Bretanha*”, deixa-se cair sobre o ombro da viril figura. Encontrámos várias armas depositas sobre o paredão do cais, “*Torna a reinar a Paz*”<sup>163</sup> segundo informa na legenda. Rodeiam as duas figuras centrais, o anjo Custódio, que ergue do chão em direcção à luz, um escudo com as armas nacionais e uma alegoria à “*tranquilid.<sup>e</sup> abund.<sup>e</sup> tomando a nós*”<sup>164</sup>, que, o retorno à velha ordem anunciava. A personificação da Abundância, uma figura angélica com um corno florido na mão<sup>165</sup>, direcciona o olhar

---

<sup>160</sup> Ibidem.

<sup>161</sup> Aires José de Maria Saldanha, acompanha os franceses aquando da sua deportação no início de Setembro de 1808, com receio que atentassem contra a sua pessoa e a sua família. Acusado de alta traição, os seus bens foram sequestrados e vendidos por ordenação régia de 19 de Setembro de 1809. A venda dos seus bens foi anunciada por diversas vezes na *Gazeta de Lisboa* de 12 de Fevereiro de 1813: “*Venda no Pateo do Saldanha e Palacio conquistado Ayres de Saldanha e Albuquerque á Junqueira, se dá principio ao leilão de todos os bens moveis, consistentes em huma grande Livraria, em delicadas pinturas, e outros objectos de valor, que foraõ do dito confiscado (...)*”. Na década de vinte, regressa a Portugal e pede a reabilitação do seu nome com base nas alíneas da Convenção de Sintra, que seriam permissivas à ausência do reino dos funcionarios nacionais que exerceram cargos junto das forças de ocupação e no seu historial familiar. Vide: *Traducção livre d’Arenga do Conde da Ega*, Coimbra, Real Impr. da Universidade, 1808; Conde da Ega - *Sentença de absolvição proferida a favor do Conde da Ega*, Lisboa, Impr. Regia, 1823; *A Gazeta de Lisboa*, n.º 36 de 12 de Fevereiro de 1813; n.º 95 de 24 de Abril de 1813; n.º 129 de 3 de Junho de 1813.

<sup>162</sup> Cf. *A Gazeta de Lisboa*, n.º 30, 2º suplemento de 17 de Agosto de 1808.

<sup>163</sup> Carvalho, A. Ayres de., op. cit., p. 28.

<sup>164</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>165</sup> Chevalier, Jean, op. cit., p. 231 “*Nas tradições greco-romanas, é o símbolo da fecundidade e da felicidade. Cheia de cereais e de frutos, com a abertura em cima e não em baixo como na arte moderna, ele é o emblema de numerosas divindades: Baco, Ceres, os Rios, a Abundância, a Constância, a Fortuna, etc. (...) Com o tempo, o corno da abundância tornou-se mais que símbolo, a atributo da liberalidade, da felicidade pública, da ocasião afortunada, da diligência e da prudência que estão nas fontes da abundância, da esperança e da caridade, do Outono-estação das frutas, da equidade e da hospitalidade.*”.



para os céus, onde um anjo munido com um arco abate as “*aguias e Gallos de Franca trespaçados com as setas da Bretanha*”<sup>166</sup>.

Numa outra alegoria incluída na série em estudo, com o n.º de inventário D. 95 P. (fig. 31) observa-se uma vez mais o “*Novo restabelecimento de Portugal. – Inglaterra reunida à Espanha restabeleceu novamente a Lusitania na sua antiga ordem*”; mas desta feita, a pátria portuguesa apoia-se na reunião das duas forças aliadas – Inglaterra e Espanha. Uma luz direccionada a partir do canto superior esquerdo, ilumina a figura desvanecida da pátria portuguesa, que se encontra apoiada por dois membros do exército, um inglês (que deduzimos pela bandeira que lhe franqueia o ombro), posicionado de costas para o observador, e outro de nacionalidade espanhola, que segura com uma das mãos a figura feminina central, e com a outra, um escudo<sup>167</sup> onde se encontra inscrito as armas de Espanha. Por cima do grupo central, segundo a leitura inserida na legenda inferior – “*a virtude resplandece. As quinas Portuguezas aparecem. O Anjo inspira louvores Os donz de Ceres espalhãoce. A paz permanece. A tranquilidade não será mais perturbada*”<sup>168</sup> (o que nos conduz novamente para a leitura do edital de Junot de 1 de Fevereiro de 1808). No lado oposto, duas águias são abatidas por fulgurantes raios celestes, manifestando as “*vontades e a onnipotência do deus supremo*”<sup>169</sup>.

No plano de fundo, do lado do soldado inglês, o autor acrescenta outro elemento iconográfico referente à coroa inglesa- “*Caco Francez he morto por Hercules em premio dos seos roubos.*” – e, ocupando um primeiro plano, abaixo do escudo espanhol, desenha o “*gallo Francez seguro nas garras do Leão forte*”<sup>170</sup>, novamente uma analogia à actuação dos espanhóis.

### **3.2 - Série das Invasões Francesas – Confluências com a produção alegórica europeia.**

As personagens mitológicas continuavam a servir de ilustração à vanglória dos feitos humanos contemporâneos, como exemplos de virtude e elevação dos valores morais. Actos abnegados e feitos valorosos contra as forças superiores, revelaram-se

---

<sup>166</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 28.

<sup>167</sup> Chevalier, Jean, op. cit., p. 296 “*O escudo é o símbolo da arma passiva, defensiva, protectora, embora ele próprio seja às vezes, mortífero.*”.

<sup>168</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 26.

<sup>169</sup> Chevalier, Jean; op. cit., p. 559 “*O raio é considerado desde longa data como o instrumento e como arma divinos, principalmente entre as mãos de Zeus e de Indra.*”.

<sup>170</sup> Carvalho, A. Ayres de; op. cit., p. 26.

representações ideais na arte que pretendia propagandear um ideal, destacando o estatuto cívico, e a identidade de cada reino. Cada Estado definiu as suas insígnias heráldicas, podendo o mesmo símbolo ou emblema ser utilizado por mais de uma força: a Inglaterra tomou a forma simbólica de vários animais como o leão<sup>171</sup>, touro, cão, mas os artistas também recorreram à mitologia grega – Hércules, ou à figura de John Bull; por seu lado, a Holanda poderia surgir sob a forma de um sapo, o reino russo como um urso, repartindo com os Austríacos e os alemães a personificação da águia bicéfala<sup>172</sup>. Nas gravuras anti-napoleónicas até à revolução madrilena (decorrida nos primeiros dias de Maio de 1808), os ingleses satirizavam a Espanha sob a forma de D. Diego, uma figura passadista, que envergava usualmente vestes que remetiam ao “*siglo de ouro*”. A partir de então, a Espanha ruge na força de um leão, ou guerreia como um touro na arena, enfrentando pela força do combate, os franceses, retomando finalmente as lides do seu destino<sup>173</sup>. Numa gravura da autoria de James Gilray, *The Vallery of the shadow of Death* (fig. 32), entre as demais forças europeias, encontrámos uma referência a Portugal, onde um lobo liberto das correntes que o oprimem ataca ferozmente a figura de Napoleão.

Numa gravura de origem espanhola - *La Gratitude al Inventor Ingles del Toro Español* – o autor elaborou uma alegoria à Guerra Peninsular onde inclui a participação portuguesa (fig. 33). Na representação, Hércules (Espanha) mata uma Hidra (Napoleão) que possui nove cabeças, uma delas alude à prestação de Junot em Portugal. Marte à beira de um ancoradouro domina o pescoço da cabeça da Hidra, pisando um bandeira francesa e na outra mão segura uma coroa pequena e um mapa que inclui uma inscrição que remete para Portugal e para nomes de lugares. Numa legenda exterior o autor descreveu a cabeça da Hidra com a inscrição: “*A Junot postra el Ingles/ y le hace para su mal/ arrancarle á Portugal*”.

<sup>171</sup> Chevalier, Jean; op. cit., p. 401 “*Poderoso, soberano, símbolo solar e luminoso ao externo, o leão, rei dos animais, está carregado das qualidades e dos defeitos inerentes à sua categoria. Se ele é a própria encarnação do Poder, da Sabedoria, (...). Símbolo da justiça é, sob esse ponto de vista, garante do poder, material ou espiritual.*”.

<sup>172</sup> Ibidem, p. 49 “*A duplicação da cabeça, mais do que a dualidade ou a multiplicação dos corpos do império, exprime o reforço, duplicando-o, do próprio simbolismo da águia: autoridade mais do que real, soberania verdadeiramente imperial, rei dos reis. Do mesmo modo, os animais postos de lado ou frente a frente, tão frequentes nas obras de arte, ampliam ao máximo os valores simbolizados.*”.

<sup>173</sup> Visser, Bianca (coord.), op. cit., p. 43 “*La utilización de alegorías animales en este sentido fue habitual. España aparecerá en ocasiones representada como un toro que córnea al “matador corso”; aunque el toro no siempre aludirá a los españoles, como demuestra la estampa en la que los toros representan a los generales españoles en una plaza de toros en la que reúne el público de España, Inglaterra y Portugal. El león será sin embargo la alegoría más frecuentemente utilizada para representar a España, siguiendo en este sentido el tradicional lenguaje simbólico utilizado en siglos anteriores. Su enfrentamiento con el águila francesa será el protagonista de muchas de estas sátiras.*”.

### 3.3. A Alegoria na produção Nacional.

A iconografia portuguesa explora uma vez mais, o mito da fundação do reino, mito recorrente, quando os tempos exigem a afirmação de sentimentos pátrios, ou quando se teme pela autonomia dos destinos da nação. Esta temática foi largamente explorada pela escrita (como podemos verificar pela quantidade de anúncios e polémicas, de prós e contras, por exemplo na *Gazeta de Lisboa*); de um lado, tínhamos os que estimulam a perpetuação do mito henriquino e sebastianista<sup>174</sup>, por outro a existência de várias propostas dissidentes<sup>175</sup>. Alguns argumentos serviam a causa francesa, defendiam que a génese do reino português provinha de França devido à ascendência do Conde D. Henrique (1066-1093).

A recuperação da temática afonsina ia de encontro ao desejo de explorar temas edificantes recuperados na história antiga portuguesa, retratando-os segundo os formalismos clássicos. Este "retornar às origens" servia na contemporaneidade, as aspirações de carácter social, político e ético daqueles que defendiam a supremacia de Portugal enquanto nação, independente. Na perspectiva de Paulo Varela Gomes (1952-), no “*início do século XIX, surgia em Portugal o patriotismo moderno português e a descoberta do passado colectivo dos portugueses enquanto passado nacional*”<sup>176</sup>. Entre os vários painéis executados por João Baptista Ribeiro (1790-1868), para os festejos restauracionistas decorridos no Porto, encontramos a reprodução da “*Apparição das cinco Chagas ao Senhor Rei D. Affonso Henriques no campo de Ourique*”, que o jornal *Leal Português* descreveu na sua edição de 2 de Novembro de 1808<sup>177</sup>. O mito da fundação do reino e de cruzada contra o infiel pretendia revitalizar o espírito combativo nacional, assim como a inevitabilidade da vitória portuguesa sobre o opressor, apoiada na promessa firmada nos campos de Ourique ao primeiro rei português, por intervenção divina. Assinalámos ainda, mais duas gravuras sobre o mito da fundação do reino, uma

---

<sup>174</sup> Araújo, Ana Cristina - *Revoltas e Ideologias em conflito durante as Invasões Francesas*, Sep. de Rev. História das Ideias, Coimbra, FLC, 1985, 7, p. 25 Ana Cristina Araújo, encontra justificação no “*aparente sentido de conveniência que as autoridades portuguesas evidenciaram para com os “intrusos” e “ímpios” agentes do “tirano” Bonaparte causaram grande desconcerto na mentalidade popular. Desconcerto corporizado em dois tipos de manifestações - na eflorescência do espírito messiânico e em acções espontâneas de repúdio e insurreição.*”.

<sup>175</sup> Ibidem, p. 25 – 32.

<sup>176</sup> Gomes, Paulo Varela, *Expressões do neoclássico*, op. cit., p. 62.

<sup>177</sup> *O Leal Português*, n.º 1 (27 de Jun. 1808) – n.º 4 (28 de Jan. 1809), Porto, [s.n.].

agregada a um folheto panfletário<sup>178</sup> editado em 1808 e outra da colecção do AHM, intitulada *O Bom Português ou verdadeiro Sebastianista*, executada entre 1809 e 1810.

Encontrámos porém, poucas referências nos anúncios de jornal, relativas à venda de imagens alegóricas. A primeira foi publicada em 1808 - *Estampa Allegorica da Restauração de Portugal em 1808*<sup>179</sup>. No ano seguinte, no primeiro dia de Abril, uma estampa aberta por Cardini, tratava em forma de alegórica, os eventos da Batalha de Vimeiro; a obra gravada, segundo informação adicional acrescentada ao próprio anúncio de venda, resultaria da passagem a gravura de um painel de luminárias que adornou a frente da Igreja do Seminário da Caridade dos Orfãos na rua de S. Bento, em Lisboa<sup>180</sup>. Ainda relativo à recuperação do mito afonsino, no ano de 1810, uma gravura retratava a aparição de Cristo a D. Afonso Henriques<sup>181</sup>. E, novamente uma passagem à estampa de uma obra de arte efémera, uma invenção de Henrique José da Silva (1792-1834) gravada pelo mestre Bartolozzi apresenta “*em verdadeira effigie o III.Mo e Ex.mo Lord Wellington elevado á immortalidade pela Fama; Marte insta ao templo deponha sua foice em honra do invicto Heroe; e Lysia exulta ao ver em vergonhosa fuga seus perseguidores symbolisados em tres Harpias abatidas por hum Genio*”<sup>182</sup>.

Para além das propostas apresentadas na *Gazeta de Lisboa*, registámos ainda outras produções alegóricas, algumas delas passadas posteriormente a gravura, como certas obras de José Teixeira Barreto (1782-1810) que em paralelo com outros artistas portuenses, como Joaquim Rafael (1783-1864)<sup>183</sup>, participou efusivamente nas festividades, e produziu luminárias para os festejos decorridos no Porto. Teixeira Barreto realizou uma pintura alegórica edificando a figura do Príncipe Regente, posteriormente passada à estampa pelo gravador Raimundo Joaquim da Costa (1778-1862). Este último executou ainda uma *Alegoria à entrada dos Francezes no Porto* (fig. 34), e outra, ao resgate da cidade (fig. 35), que parecem fazer correspondência com um anúncio editado na *Gazeta de Lisboa* no dia 28 de Julho de 1810<sup>184</sup>. Segundo Ernesto

---

<sup>178</sup> *Victoriosas promessas de Christo a Portugal, na gloriosa aparição ao veneravel D. Affonso Henriques em o Campo de Ourique, manifestadas no auto do juramento do mesmo rei, descuberto no cartório de Alcobaça no anno de 1596...*, Lisboa, Off. De João Evangelista Garcez, 1808.

<sup>179</sup> C.f. *Gazeta de Lisboa*, n.º 41 de 22 de Outubro de 1808.

<sup>180</sup> C.f. *Gazeta de Lisboa*, n.º 13, 2º suplemento, de 1 de Abril.

<sup>181</sup> C.f. *Gazeta de Lisboa*, n.º 170 de 17 Julho de 1810.

<sup>182</sup> C.f. *Gazeta de Lisboa*, n.º 179 de 30 de Julho.

<sup>183</sup> Vide sobre: Lima, Henrique de Campos Ferreira - *Joaquim Rafael, pintor e escultor portuense*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923.

<sup>184</sup> C.f. *Gazeta de Lisboa*, n.º 154 de 28 de Junho de 1810.

Soares (1887-1966) estas obras foram oferecidas ao governador da cidade, Nicolas Trant (1769 - 1839)<sup>185</sup>.

O autor da primeira biografia de Teixeira Barreto, Pedro Vitorino<sup>186</sup>, identificou um desenho à pena que será um estudo preparatório para a pintura atrás referida. Mas, embora estejamos em presença de um esboço, este distancia-se em termos de opções compositivas da pintura ovalada. Entre a colecção de estampas do B.P.B./U.M. existem mais algumas gravuras alegóricas, como por exemplo, dois tributos ao monarca inglês Jorge III, o primeiro datado de 1809, uma estampa gravada por Manuel da Silva Godinho (1751-1809)<sup>187</sup> e ainda outra, datada do ano seguinte, agregada a um soneto laudatório, uma invenção de Carneiro da Silva gravada por Gregório de Queiroz<sup>188</sup>. Registamos ainda, integradas na mesma colecção, duas litografias, uma delas contendo uma inscrição bilingue evocadora da Restauração de Portugal em 1808<sup>189</sup> (fig.36), e, uma segunda, executada em homenagem ao Marquês Wellesley<sup>190</sup> (fig. 37), provavelmente datada do ano seguinte.

Na obra do primeiro pintor de corte, António Domingos Sequeira, o recurso às formas alegóricas, não se altera, segundo os diversos partidos que tomou ao longo da vida. Se num primeiro tempo, desenhou um hino à glória do Imperador dos Franceses<sup>191</sup> ou, ainda, ao seu General em Chefe em Portugal, desenho onde Junot ampara generosamente a cidade de Lisboa, depois do afastamento das forças de

---

<sup>185</sup> Soares, Ernesto, op. cit., p. 45.

<sup>186</sup> Vitorino, Pedro - *José Teixeira Barreto: Artista Portuense, 1763-1810*, Coimbra, [s.n.], 1925.

<sup>187</sup> *Forum*, op. cit., p. 86 “Gravura dedicada ao aniversário do monarca inglês Jorge III que surge representado de busto sobre um pedestal. Do lado direito o Tempo e a Fortuna acompanham e veneram o aliado português e, no lado oposto, Portugal, trajando a indumentária do soldado romano e com o escudo a seus pés, destrói a cadeia francesa e segura a palma dos vencedores.”.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 93 “Na iconografia em primeiro plano, figura Jorge III ostentando, na mão direita, o ceptro com que domina e esmaga a França, simbolizada na figura feminina prostrada no chão. Em segundo plano D. João, Príncipe Regente de Portugal, conduz pela mão a vitoriosa cidade de Lisboa. Ao alto apresentam-se os escudos de Portugal e Inglaterra.”.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 93 “Alegoria de autor desconhecido que celebra a restauração de Portugal ocorrida no Porto em Junho de 1808. Ao centro reproduz-se a Monarquia Portuguesa vestida de púrpura com a coroa e o ceptro, que é restituída ao seu trono pelo auxílio da nação inglesa, representada no lado esquerdo, e da nação espanhola no lado oposto. A Inglaterra coloca a espada sobre a França deitada por terra, e a Espanha sustem o grilhão que lhe havia lançado. O unicórnio, símbolo da Inglaterra, quebra o escudo imperial francês; a Serpe Alada da Real Casa de Bragança rói a cabeça da França; e o Leão da Espanha quebra o vôo da águia arrebatadora, conotada com o imperialismo francês, que queria levar o mundo nas garras.”.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 89 “Estampa de autor desconhecido (...). Conjuga uma profusa representação icónica com uma inscrição de teor metafórico. A dialéctica entre ambos os elementos representa uma única mensagem. No plano gráfico surgem representadas a colisão das três nações aliadas, Inglaterra, Portugal e Espanha.”.

<sup>191</sup> João Baptista Ribeiro, discípulo de Domingos Sequeira, conservou para si, entre a sua colecção pessoal, uma alegoria onde numa reunião de forças as três forças aliadas manifestam-se contra a França e outra produção alegórica, uma *Apoteose a Napoleão*.

ocupação, e volvido o período de aprisionamento na cadeia do Limoeiro (porque tinha sido acusado de participação com o inimigo) retoma a sua produção pictórica. A necessidade imperiosa de desagravo e recuperação de prestígio conduziram-no à realização de um largo conjunto de obras alegóricas, algumas das quais passadas a gravura. As mesmas fontes alegóricas, que serviram na glorificação de Napoleão e seus agentes, clamam depois pelo retorno da família real portuguesa, e enaltecem a glória dos heróis que resistiram e apoiaram a luta contra a França napoleónica.

Envolto nos mais francos sentimentos pelo Príncipe regente D. João, Sequeira inicia o seu ciclo de obras alegóricas, a “*Alegoria à expulsão dos Franceses*”, no ano de 1808, seguindo-se a *Alegoria à nomeação da Junta da Regência e à derrota das tropas francesas*”. A mesma Lisboa, que outrora, se viu amparada por Junot, em 1812, pela mão do mesmo pintor, surgia protegendo os seus habitantes das ambições dos invasores franceses (fig. 38). Noutra pintura, Sequeira regista a icónica personificação do *Génio da Nação* (fig. 39), uma figura alada, que ergue uma espada sobre um facho de justiça romano, calcando apetrechos de guerra. Noutra obra, datada do mesmo ano, a cidade implora pelo regresso ao seu porto da primeira figura do reino, o príncipe regente D. João que tragicamente viu partir no ano de 1807. Há ainda a registar uma alusão à partida da Família Real, posteriormente gravada por Gregório de Queiroz (fig. 40), e a tela que celebra o seu regresso a Portugal, amparada graciosamente por seres marinhos. O pintor representa ainda, no final da era napoleónica, em 1815, o príncipe D. João rodeado pelos três reinos – “*Portugal, Brasil e Algarves*”.

Durante o tempo que liderou o processo de execução de uma baixela de prata, encomendada pelos Governadores do Reino, por beneplácito régio, ofertada a Lord Wellington (1769-1852), e iniciada ainda decorria a terceira invasão<sup>192</sup>, António Domingos Sequeira desenhou, em 1812, o general inglês dirigindo-se apoteoticamente em direcção ao panteão dos heróis. Numa tela realizada entre 1808 e 1813, uma figura feminina, de modelação clássica, preside à *Aliança Anglo-Portuguesa*. Paulo Varela Gomes considera que o feixe de braços e espadas que convergem para a personagem central lembra “*o Juramento dos Horácios ou o Juramento de Rütli, um quadro de*

---

<sup>192</sup> Costa, Luíz Xavier da - O Ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802 a 1833: Memória Apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, A.N.B.A., 1936.

*cerca de 1778 do pintor suíço Henry Fuseli que representa o juramento no rio Rütli dos três cantões suíços rebelados contra os austríacos.*<sup>193</sup>”

E, por último, não poderíamos deixar de mencionar uma obra que o autor anunciara em folheto convidando à sua subscrição, devido ao seu grande valor patriótico<sup>194</sup> - *A Sopa Economica* (fig. 41). Na obra do primeiro pintor de corte português não se reconhece especial apreço pelo tratamento de temáticas ligadas ao Género<sup>195</sup>, mas nesta obra (gravada posteriormente por Gregório de Queiroz), retrata habilmente as inúmeras figuras que compõem a cena, explorando as possibilidades narrativas da mesma, com grande realismo, mas sem demonstrar qualquer preocupação pela captação da comoção das centenas de personagens que povoam o largo em Arroios. Mais que o valor pictórico, a obra é documento visual, como se fosse um apontamento fotográfico dos eventos ocorridos aquando da terceira invasão do reino, sob a direcção do General francês Massena (1758-1817), entre o início de Julho de 1810 e Julho do ano seguinte. Domingos Sequeira retrata a miséria do povo português, sujeito aos variados desvarios da estratégia militar, de ambos os lados da contenda. A população deslocada, receosa e necessitada de sustento, procurou abrigo por detrás das barreiras, construídas em torno da capital – as linhas de Torres - seguindo uma estratégia orientada por Lord Wellington, que incluía o uso da nefasta política da "terra queimada", no sentido de dificultar o avanço inimigo no terreno.

#### **4.- Narrativa**

##### **4. 1.- *Série das Invasões Francesas* – análise dos desenhos narrativos.**

A maioria dos desenhos, que compõem a *Série das Invasões Francesas*, faz uma narração gráfica dos eventos decorridos durante a primeira invasão francesa. Sobre o suporte de papel, o artista registou as principais ocorrências que foram intensamente discutidas e descritas na imprensa da época. Na maioria das imagens, o autor ocupou-se em demonstrar as consequências políticas das deliberações napoleónicas sobre a sociedade portuguesa, como a intervenção do exército aliado e o início dos confrontos militares. Em dezassete imagens que constituem a obra, seis denunciam as agruras sofridas pelos portugueses às mãos dos exércitos franceses, cinco dedicam-se à

---

<sup>193</sup> Gomes, Paulo Varela, *Expressões do neoclássico*, op. cit., p. 71.

<sup>194</sup> Faria, Miguel Filipe Ferreira Figueira de, op. cit., vol. I, p.p. 300-303.

<sup>195</sup> Entre a colecção de desenhos pertencente aos fundos da Casa de Bragança, em Vila Viçosa, existe um conjunto de desenhos, assinados pelo próprio autor, representando figuras representando trajes típicos portugueses. Incluem legenda atribuindo cores à roupa das personagens retratadas.

demonstração dos abusos cometidos contra a religião católica e seus seguidores, e apenas uma se detém sobre a violência dos massacres cometidos contra a população, durante os levantamentos, ou aquando da passagem dos exércitos pelas regiões portuguesas.

#### **4.2. – Os desenhos narrativos da Série – crítica à intervenção francesa em Portugal.**

Na imagem inventariada com o número D. 96 P. (fig. 42), o autor desenhou o interior de uma igreja numa mescla entre realidade e o imaginário eivado de tradições iconográficas cristãs, entre a personificação humana e animal (a besta). Um sacerdote de cara coberta que desesperado, vê partir as alfaias religiosas que enobrecem o ritual litúrgico; acorada a seus pés, uma sorridente figura diabólica provoca no observador uma reacção de repulsa e punição. As trevas cobrem o canto esquerdo da imagem cobrindo o pároco, em contraponto com a luminosidade que invade o resto da cena e ilumina a usurpação dos tesouros sacros, intensificando a acção empreendida. Enquadrando o desenho o autor acrescentou na legenda:

- acima: *“Protecção propria de Junot. – Não satisfeito o impio Junot do tributo por elle posto de 40 milhões de cruzados acressenta que as Igrejas sejam tambem saqueadas pelo direito de força como q. as despojou.”*

- em baixo: *“Todo o ouro e Prata de todas as Igrejas, Cappelas e confrarias seraõ conduzidos a caza da moeda. Junot. Decreto de 1 de Fevereiro de 1808.”*<sup>196</sup>

O autor dividiu o espaço do desenho pela metade, distribuindo os elementos dos dois grupos distintos, sendo que do lado dos representantes do imperador francês, a acção expande-se na vertical; uma das figuras, apoiando-se num escadote, eleva-se até junto da cobertura da igreja, de onde retira um defumador, por baixo, os restantes figurantes reúnem o produto resultante do saque, esvaziando o culto religioso dos seus objectos de devoção: coroas, defumadores, um crucifixo, entre outros.

O desenho seguinte, com o n.º de inventário D. 97 P., desenvolve-se uma vez mais, no interior de uma igreja, sendo que, num desvario iconoclasta (produto da própria Revolução Francesa que promoveu a destruição dos valores seculares da igreja<sup>197</sup>) soldados napoleónicos acompanhados por dragões, tomados pela violência, destroem as imagens de devoção conspurcando o espaço sacralizado (fig. 43).

---

<sup>196</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 26.

<sup>197</sup> Vide sobre: Choay, Françoise - *A alegoria do património*, Lisboa, Edições 70, 2006.



A cena preenche, quase na totalidade o primeiro plano, sob o olhar atento de uma escultura de grande porte de um santo, colocado num nicho; um dos soldados ergue um machado contra uma figura de St. António com o menino ao colo, que se encontra declinada sob o chão da igreja; atrás, um cavalo impelido por um outro soldado, faz rolar com as patas a estátua de uma santa. Um dragão e outro elemento militarizado que não conseguimos identificar, junta-se ao restante grupo profanador, observando a destruição das peças. Mais uma vez, sem grandes construções semânticas, o autor informa claramente na legenda a motivação da imagem: “*Profanações dos Templos. – Os abomináveis soldados de Napoleão, manchão sacriligamente os templos de Deos com ex-craveis insultos desprezão as Santas Imagens partem-nas e as lanção no fogo e...A Religião de vossos Pais, a mesma que todos professamos...sera protegida (sic) e socorrida pella mesma vontade. Junot. Edital 1 de Fevereiro de 1808. Grande socorro, grande protecção para a Religião, lançarem as Imagens safradas no fogo: Bella fraze.*”<sup>198</sup>

O autor, nesta sequência de desenhos narrativos, desenvolve intencionalmente no primeiro plano, a motivação temática da sua invenção, ou seja, a mensagem a inscrever, e alonga em profundidade as diversas cenas, através do recurso perspectico permitido pela arquitectura dos espaços, rasgando janelas, acrescentando arcadas que abrem para outras alas, criando assim zonas de tensão, geradas pela maior ou menor grau de luminosidade.

No desenho com o número D. 103 P. (fig.43) – “*Mizerias que sofreo a Religião. – Os Frades, paçados a espada, por que nestes Ministros do Evangelho julgavam os seos maiores inimigos os Francezes que aquelles com a rezão e com a palavra lhe poderião servir de estorvo*”<sup>199</sup>. Na legenda seguinte acrescenta: “*Os Francezes raça de viboras atropelando os direitos mais augustos com suas infames hobras, a tempo que dizião...Não receeis couza alguma do meu Exercito nem de mim. Junot. A vossa felicidade está segura. Junot. Edital de 1 de Fevr.º de 1808. Gozão já da sua liberdade Junot 12 de Maio de 1808.*”<sup>200</sup>

Tomando o centro da composição, dois frades erguem as mãos aos céus, implorando por misericórdia; demonstrando através da sua expressão, total incompreensão pelas atrocidades cometidas pelos sequazes do

---

<sup>198</sup> Carvalho, A. Ayres de, op. cit., p. 26.

<sup>199</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>200</sup> Ibidem, p. 27.

Imperador que, insurgindo-se contra a comunidade monacal, decapitam e torturam impiedosamente os seus membros que jazem sobre o solo. O autor distribui o grupo central – os frades – de forma piramidal.

Num dos pontos da base da pirâmide, encontramos dois membros da igreja decapitados, sendo que a cabeça de uma das figuras ocupa grande destaque na cena; do lado oposto, encontramos mais frades mortos que os soldados franceses não se coíbem de calcar, para alcançarem os dois que restam com vida. Na representação dos soldados, o autor, optou por dois recursos estilísticos diferentes: relativamente aos que figuram à direita, emprega a iluminação frontal, sobressaindo pela sua linearidade o contorno das formas. Nas figuras que se encontram no lado oposto, por oposição, o autor sugere através da mancha (que cobre com uma aguada branca) um ambiente quase espectral, acentuado também pelo olhar esvaziado dos soldados, seguindo o exemplo das representações monstruosas que tratámos anteriormente (fig. 44). O artista capta o momento em que um dos soldados desfere um golpe letal sobre um dos frades, cortando-lhe a cabeça; o olhar do observador prende-se no sangue que jorra do local onde foi desferido o duro golpe, assim como na cabeça caída, junto a outro corpo (fig. 45). Por cima do grupo mais a direita acrescentou um quadro, onde um Judeu<sup>201</sup> e um frade Dominicano derrubam a Igreja, sugerindo uma dupla culpa: o primeiro era um inimigo secular, o segundo embora membro da própria organização cristã representava uma ordem acusada de desvirtuar os valores religiosos, e que acabou por contribuir para as cisões que conduziram à criação e propagação das ideias reformistas.

Noutro dos desenhos, o autor retrata tremendos *insultos nas Igrejas*. (fig. 46) – “*Os sacerdotes celebrando nos Altares de Deos vivo. Confessores e Penitentes, os Inocentes de peito não escapão dos agudos ferros dos infernaes carnicheiros dentro dos mesmos Templos, acrescentando na parte inferior, esta he chamada reforma de Napoleão. A vossa santa Religião sofre o menor insulto? Junot Edital de 16 de Junho de 1808. Tal he o descaramento do impio Junot.*”<sup>202</sup>

Uma vez mais, o autor compõe uma cena de extrema violência, contra os religiosos e crentes católicos. Desrespeitando a sacralidade do templo, os soldados Franceses executam os mais hediondos crimes contra inocentes; ao centro, um dos

---

<sup>201</sup> Araújo, Ana Cristina, op. cit., p. 52 Cite-se a autora para melhor Ana Cristina Araújo para melhor clarificar: “*Se a ressurgência do antissemitismo, como aliás do sebastianismo, só podem compreender-se no quadro de uma mundividência, senão estática, pelo menos impregnada de duráveis permanências, também o arrastamento para o campo religioso do fantasma do afrancesamento, pelo aproveitamento de ancestrais clivagens sócio-religiosas (...).*”.

<sup>202</sup> Carvalho, A. Ayres de; op. cit., p. 28.

agentes de Napoleão ergue uma criança na ponta da sua baioneta, por cima do corpo da mãe que, desesperada pela acção de outro soldado, se encontra desfalecida, reclinando-se sobre o altar. Irrompendo pela igreja, a soldadesca, não poupa a mulher que se encontra em pleno acto de confissão; um padre acorrido no chão, aguarda pelo seu momento final, um soldado calcando-lhe a cabeça, ergue a sua espada, o autor suspende a acção. No clamor das armas, envolto pela fumaça de um disparo que o atinge nas costas, um clérigo cai sobre o altar, derrubando os vasos sagrados. Na sombra, sobre o confessionário, Cristo crucificado cerra os olhos.

No último desenho da série (D. 108 P.) onde o autor explora os abusos perpetuados contra a Religião professada (fig. 47), uma legenda cimeira clarifica o mote desenvolvido na imagem: os *“Inimigos do Cristianismo. – Vendo os ex-ecrandos Francezes q. não podião de hum só golpe destruir a Igreja de Deus não perdem tempo algum por qualquer caminho que seja na sua ruina por isto tratão de Rebeldes os Romeiros q. festejão N. S. Da Ameixoeira e os matão a todos como criminosos”*<sup>203</sup>. O autor acrescentou ainda na outra legenda - *“Empregão estes asacinos em matar gente dezarmada a qual a sua devoção a N. S. os conduzio aos Martirios. Este. He o momento de colher o fructo da vossa tranquilidade. Junot Edital 26 de Junho de 1808.”*<sup>204</sup> - aludindo a mais uma das deliberações de Junot.

O artista preencheu o primeiro plano, desenhando o povo em romaria e clérigos que acompanhavam o ritual. Temendo pelas suas vidas, alguns erguem os braços aos céus, outros em oração (fig. 48) clamam por intervenção divina, apelando à compaixão dos dois Dragões Franceses que se preparam para desferir penosos golpes, sobre os romeiros à ermida da Nossa Senhora da Ameixoeira (situada nos arrabaldes da cidade de Lisboa<sup>205</sup>). Para muitos dos participantes, a expressão da sua fé numa entidade suprema conduziu ao fim da caminhada terrena, trespassados pelas armas impiedosas dos Franceses que em grande número investem numa luta desigual contra a população.

Intencionalmente, o autor inunda de luz as áreas onde se desenrolam as cenas de violência, envolvendo em sombra as zonas onde risca os que sofrem as duras penas desferidas pelos inimigos. O negro intensifica a sensação de injustiça. Tal como nos

---

<sup>203</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>204</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>205</sup> Santana, Francisco; Sucena, Eduardo (coord.) - *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa 1994, p. 62 *“Ameixoeira (Sítio da). Localização – A Norte de Lisboa é a última freguesia do conselho, na saída Oeste, direcção de Loures. (...) Aqui houve quatro confrarias ou irmandades, com períodos de maior ou menor actuação, diversas ermidas e capelas, revelando a importância social da freguesia. A paróquia mantém uma actividade religiosa permanente, realizando festas e procissões.”*.

outros desenhos da série, o autor fixa a sua atenção no mote principal, que faz sobressair dos restantes elementos que compõem a cena, pelo predomínio do contorno e linearidade das formas, em contraposição com o preenchimento do fundo e até de planos que o antecedem, que se apresentam menos definidos, revelando pouco interesse pelo pormenor; recorre à mancha ou aguada, quando pretende sugerir certos elementos, como acontece ao grupo de romeiros à esquerda do grupo principal e ainda com os dragões franceses que preenchem o plano de fundo (fig. 49). Os efeitos acrescentam profundidade de campo e reforçam inclusivamente, o motivo em evidência. Pairando acima da cena de batalha, vários “anjos” diabolizados, visionam a actuação dos exércitos (como descrevemos atrás, quando tratámos a caricatura).

Muitos foram os relatos que descreveram as diversas situações de abusos cometidos contra as casas conventuais e demais espaços sacralizados, guardiães da fé, que à passagem dos exércitos viram o seu património espoliado ou destruído<sup>206</sup>. Os franceses, profanaram diversos locais, na procura desenfreada de objectos de valor comerciável, essencialmente metais preciosos, como ouro e prata. Para além de objectos em metal<sup>207</sup> e dependendo dos interesses próprios dos usurpadores, os furtos poderiam incluir peças de mobiliário, livros e demais objectos artísticos<sup>208</sup> (segundo vários autores, os franceses não se interessaram pela pintura nacional). Com a chegada dos exércitos, muitos espaços religiosos serviram de local de abrigo para os soldados, e os religiosos que antes os habitavam, acabaram expulsos ou abandonados à sua sorte. Citando António Ferrão: “*Já entre 6 e 7 de Dezembro (1808) ocupavam êles, em Lisboa, além de antigos quartéis, os conventos de S. Bento, S. Domingos, Camilos, Carmo, Trindade, Carmelitas descalços e S. Vicente de Fora, enquanto os espanhóis*

---

<sup>206</sup> Neves, José Acúrsio; op. cit., p. 385 “(...) passarão depois á rica, e Real Capella de Nossa Senhora; cortarão as cabeças dos Santos; acutilarão a Sanctissima Virgem, para mais facilmente lhe tirarem a Coroa; espalharão as Sagradas Particulas; fecharão cartas com ellas; fizerão sopas nas ambulas, e nas Pyxides; e bebêrão vinho nos Calices.; p. 385 Foram profanados os templos, e isto já era do costume, despedaçadas as santas imagens, roubados os vasos sagrados, em várias igrejas insultadas e espalhadas pelo chão as sagradas formas. Andava-se à caça de clérigos e de frades, como em uma montaria se procuravam as feras; as casas religiosas sofreram como as particulares.”.

<sup>207</sup> Discurso sobre a ruína de Portugal traçada pelos Francezes, Lisboa, of. Simão Thaddeo Ferreira, 1809 p. 7 “(...) elle lavra severos Decretos só a fim de saquear os imensos tesouros dos nossos Templos. Sim, as alampadas, os thuribulos, navetas, cruzeiros, galhetas, castiças, tocheiras, sem a menor reserva o importe de vinte e quatro milhões se entrega não sem escândalo da Nação ao despotismo das suas ordens (...).”.

<sup>208</sup> Ibidem, p.p. 54 a 55 “A Administração Franceza se entreteve, neste tempo, em roubar, entrando em todas as casas dos que seguirão a Corte, e nos grandes Conventos, de onde tirarão tudo o que havia de mais precioso em todas as Artes, ou produtos; e por este modo se enchêrão de bella, e rica mobilia os grandes Generaes, e todos os Funcionarios; pois que a todos era licito apossar-se do que bem lhes parecia.”.

*ficavam aquartelados em s. Francisco de Sales. Os asilados da Casa Pia do Castelo eram postos na rua para se aquartelarem os franceses.”*<sup>209</sup>

Os espaços religiosos, como os conventos, misericórdias e mosteiros, desde a época da sua fundação, organizavam-se como se de entidades bancárias se tratassem, movimentando capitais, emprestando a juros e recebendo à sua guarda depósitos, tornando-se assim, instituições apetecíveis de "visitar" para os saqueadores, devido ao rico património que encerravam. Amplamente criticado pelas práticas violentas, desrespeito pelos tratados e anúncios de protecção à população, Napoleão não tinha propriamente pudor em utilizar a palavra, de forma a atingir os seus propósitos, e, como ele próprio afirmou em Agosto de 1800: *“Foi por me ter declarado católico que acabei com a guerra na Vendeia, por me ter declarado muçulmano que me estabeleci no Egipto, por me ter declarado ultramontano que conquistei os corações dos italianos. Se eu governasse uma nação de judeus, restabeleceria o Templo de Salomão.”*<sup>210</sup>

Entre as inúmeras descrições de Acúrsio das Neves, muitas relembram os factos revisitados pelo artista na construção da série, como a que passamos a enumerar: *“(…) No convento de Santo António um religioso estava confessando uma mulher; mataram o confessor e confessada, e depois se divertiram em arrastar pelas ruas o cadáver da mulher, trazendo ao seu lado espetado em uma baioneta um filhinho de um ano, que estava junto a ela.”*<sup>211</sup> A descrição textual aproxima-se, pela similitude dos factos narrados do desenho com o n.º de inventário n.º D. 107 P. que tratámos acima. Na obra gráfica, deparamo-nos com a mortandade de um grupo, descrição semelhante à que nos fornece a fonte literária – um pároco, uma mulher e uma criança com o corpo espetado numa baioneta.

Entre as imagens de produção nacional, não encontrámos qualquer outro exemplo onde se explorasse a temática apresentada na série em estudo, embora fosse recorrente entre a produção de gravuras espanholas. Elas serviram inclusivamente de fonte visual a Francisco Goya, aquando da elaboração da sua série de gravuras sobre a guerra da independência e das célebres pinturas comemorativas dos eventos decorridos em Madrid, nos primeiros dias do mês de Maio de 1808.

---

<sup>209</sup> Ferrão, António, op. cit., p. CCVII *“Já entre 6 e 7 de Dezembro ocupavam eles, em Lisboa, além de antigos quartéis, os conventos de S. Bento, S. Domingos, Camilos, Carmo, Trindade, Carmelitas descalços e S. Vicente de Fora, enquanto os espanhóis ficavam aquartelados em s. Francisco de Sales. Os asilados da Casa Pia do Castelo eram postos na rua para se aquartelarem os franceses.”*

<sup>210</sup> Escaide, Charles, op. cit., p. 107.

<sup>211</sup> Neves, José Acúrsio das; op. cit., p. 352.

Resta-nos a apreciação do desenho com o n.º de inventário D. 104 P. (fig. 50) que narra o “*Comportamento dos Francezes. – Dezonras, mortes, roubos, e quanto se pode immaginar de mais atroz penetrarão os malvados Napoleonicos em Beja, Leiria, Évora, Caldas, e noutras muitas partes em Portugal*”<sup>212</sup>. Emoldurado por uma estrutura arquitectónica citadina, o autor distribuiu os vários grupos pela cena. Dirige a atenção do observador através do recurso aos efeitos luminosos, pela maior ou menor gradação de luz, gerando zonas de tensão, pela aplicação de uma aguada branca sobre as vítimas. Num primeiro plano, provocando um forte impacto no observador, distribui os corpos do povo indefeso, que não resistiu ao violento ataque do exército Francês - o corpo de um homem representado em escorço e de uma criança de tenra idade amparada pelos braços de sua mãe.

A organização destas figuras distingue-se do grupo seguinte, onde as linhas diagonais marcam o desenvolvimento da narrativa. Numa luta entre forças desiguais, mulheres (fig. 51) e crianças (fig. 52) debatem-se contra os golpes desferidos pelos soldados e oficiais franceses que impiedosamente, sem qualquer escrúpulo (como depreendemos pelos seus olhares) trespassam as vítimas com a ponta das baionetas. Completando a informação que pretendia transmitir, o autor acrescenta num plano mais distante, dois soldados que transportam o produto do saque, como nos desvenda a legenda inferior: “*Taes são as boas promessas Francezas. Apanhai esta bella colheita que o Ceo vos manda...Junot edital de 26 de Junho de 1808. O Vosso estado hé o mesmo que o do resto da Europa. Junot Decreto 12 de Maio.*”<sup>213</sup>

Embora o autor não relacione a imagem com um evento concreto, nomeia porém, vários levantamentos que tiveram palco em Portugal. A actuação das tropas francesas foi quase sempre deplorável, como podemos confirmar pelas vastas descrições que encontramos nas várias obras editadas na época<sup>214</sup>. Se as palavras impressas denunciavam a fragilidade das mulheres e o quanto sofreram às mãos dos inimigos, assistindo à morte dos filhos, sofrendo ofensas corporais, abusos sexuais, humilhações, em termos visuais, encontramos-nos perante a única imagem realizada em Portugal que explora a condição feminina, perante as calamidades da guerra.

---

<sup>212</sup> Carvalho, A. Ayres de; op. cit., p. 27.

<sup>213</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>214</sup> Neves, José Acúrsio; op. cit., p. 385 “(...) muitos religiosos, clérigos, personagens respeitáveis e muitos centenaes de pessoas de ambos os sexos, e de todas as classes, foram sacrificados cruelmente pelo ferro dos assassinos: o saque acompanha as mais operações. Continuaram as atrocidades toda a noite e toda a manhã seguinte (...).”

Relativamente à insurreição portuguesa, não existe consenso entre os historiadores nacionais sobre o que a despoletou, sendo apontadas diversas possibilidades, desde a tomada de posição das elites, até à contestação popular, como elemento precursor e impulsionador da revolta<sup>215</sup>. A historiografia contemporânea espanhola defende que o povo anónimo se insurgiu essencialmente em defesa da sua própria vida e dos seus bens, embora não deixe de acrescentar, que não se encontravam de todo ausentes os valores patrióticos e religiosos<sup>216</sup>. O povo que aspirava à liberdade converteu-se na força motriz da revolta e da luta contra as forças de ocupação<sup>217</sup>. O culto do herói engrandeceu o sentimento de colectividade entre os povos ocupados.

A propagação das imagens estimulou o imaginário colectivo. A gesta da participação feminina na guerra em Espanha foi amplamente celebrizada, atravessando as fronteiras e conquistando o apreço de portugueses e espanhóis. As heroínas saragoçanas, que lutaram ombro a ombro com os homens nas barricadas (fig. 53) viram-se mitificadas ainda em vida, nas imagens e nas histórias de María Consolación Azlor Villavicencio (condessa de Bureta), Casta Álvares, María Agustín e Agustina de Aragón (fig. 54), diversas vezes, anunciadas na Gazeta de Lisboa (como veremos à frente, aquando do estudo do retrato). Citando Valeriano Bozal: “*La condena a muerte de los inocentes (...) el rapto de doncellas, la matanza de familias o el fusilamiento de religiosos son argumentos que aparecen con frecuencia.*”<sup>218</sup>

Num panfleto datado de 1809, numa exortação “*a’s nobres e illustres Damas Lisbonenses, e Brasilienses, e ao sexo feminino de Todas as Classes, escrito por huma fiel vassala, e criada de suas Altezas Reaes*”<sup>219</sup>, a autora do texto, perante as sanguinárias violências, exorta à participação das ilustres damas, por imitação das heroínas espanholas, afirmando que “*com ellas ou Vencer, ou Morrer. Pois he melhor*

<sup>215</sup> Matos, Venerando Aspra de Matos in Silva, Carlos Guardado da - *A Guerra Peninsular: Actas do XI Congresso Turres Veteras: História da Guerra Peninsular*, Lisboa, Colibri, 2009, p.p. 105-117.

<sup>216</sup> Barrientos, Joaquín Álvarez - *La Guerra de la Independencia en la Cultura Española*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2008, p. 71 “*La mayoría de los españoles que lucharon como partisanos no fueron ni ardentes liberales ni fanáticos religiosos ni bandidos no desertores, sino que lo hicieron como una forma de sobrevivir a un régimen cruel y depredador como fue el de los invasores franceses. (...) Conviene en cualquier caso no ser muy categóricos: el amor al rey, a la patria y a la religión, e incluso la devoción hacia los ideales de la revolución liberal de 1808, llegaron sin duda a motivar a muchos. Pero la mayoría de los guerrilleros estaban motivados por cuestiones prácticas, no por ideales. La guerra de guerrillas tuvo orígenes existenciales, no ideológicos (...).*”

<sup>217</sup> Ibidem, p. 133 “*La idea de pueblo que motivó la insurrección popular contra los franceses en 1808 se asentó e dos importantes pilares: por un lado, el prestigio que alcanzó como sujeto del devenir histórico; por outro, la construcción de un discurso en el que se convertiría en máximo expoente de la identidad nacional.*”

<sup>218</sup> Bozal, Valeriano, op. cit., p. 113.

<sup>219</sup> D.F.J.R.ES - *Exhortação às Nobres e Ilustres Damas Lisbonenses, e Brasilienses, e ao sexo feminino de Todas as Classes*, Lisboa, Impr. Regia, 1809.

*ser preza das ruínas, ou victima das chammas ao pé dos nossos lares, do que denegridas escravas de hum Tyranno, porque de nada val a vida sem a honra.(...) só o Povo armado em massa bastará para varonilmente acabar por huma vez de sacudir o pezado jugo, e esmagar essa fêra péssima, e soberba, qual he o aleivoso Usurpador, e pérfido Napoleão (...).”*<sup>220</sup>

#### 4. 3- A gravura narrativa de produção portuguesa.

A gravura que retratava assuntos da contemporaneidade constitui um dos maiores núcleos de imagens produzidas sobre as Invasões Francesas, provavelmente devido à sua função informativa, contribuindo para a propagação de imagens evocativas dos principais momentos que marcaram a Guerra da Independência. Construídas seguindo as regras académicas ou padrões populares<sup>221</sup>, a gravura dedicou-se quase em exclusivo, à ilustração dos avanços no campo de batalha, ou à narração das diversas movimentações, marcando os progressos durante a primeira invasão.

O embarque da família Real para o Brasil durante o ano de 1807, alterou grandemente, o rumo da história nacional. Nicolas Delarive registou a parafernália no Cais da Pedra, numa pintura posteriormente passada a gravura por Francesco Bartolozzi. A viagem da família real para o Brasil, dois anos volvidos, ainda serviria de mote a *“dois painéis que representaõ com a maior energia o embarque de S.A.R. e R. Familia para o Brazil, e o seu desembarque no Rio de Janeiro”*.<sup>222</sup>

Confirmada a derrota definitiva dos Franceses em Portugal, com a assinatura da Convenção de Cintra (um dos acontecimentos mais satirizados pelos gravadores ingleses, devido à polémica que envolveu a criação do documento), durante o mês de

---

<sup>220</sup> Ibidem, p. 5 *“Sim, Nobres e Ilustres Damas Lisbonenses, e Brasilienses, de nós se deve tambem esperar, que assemelhando-nos ás Nobres Damas Portuenses, ofereçamos para as precisões do Estado, da Guerra, e do Reino, as nossas riquezas, nossas joias, e alfaias, por ser de muito mais acerto empregarmos em lance tão importante o que destinavamos para o luxo desnecessário. (...) podes bem contribuir para o serviço do Estado, e beneficio público, offerecendo vossas manufacturas para serviço da Tropa, cuidando no asseio da mesma, e no dos Hospitaes”*.

<sup>221</sup> Faria, Miguel Filipe Ferreira Figueira de; op. cit. vol. I, pp 466-467 *“O conceito de estampa popular pode ser lapidado segundo diferentes ângulos de análise, seja o da técnica, o do consumo ou mesmo o da temática. (...) Relativamente aos aspectos da produção inclinamo-nos por definir como qualificativos de identificação da “gravura popular” ou “rústica”, a (in)capacidade técnica do gravador, reflexo de ausência de escola, a menor qualidade de impressão e dos materiais utilizados, matriz, papel, tintas, etc. (...) Passando para o segundo aspecto saliente-se o risco de aaceitar o termo “popular” como derivado do mercado a que destina. A gravura que consideramos habitualmente nesta classe, era igualmente alvo do consumo de outras classes e de certo colecionismo cultivado (...). Por ultimo a questão temática deve ser expurgada desta reflexão visto não constituir vértice determinante na definição tipológica, não se podendo confundir gravura relativa a assuntos populares com estampa popular. O tema é independente da qualidade ou do destino da estampa.”*.

<sup>222</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 104 de 30 de Setembro de 1809.



Agosto de 1808, os lisboetas assistiram ao embarque das tropas inimigas, um acontecimento registado por Manuel de Matos e gravado por Angelli. Na *Gazeta de Lisboa*, encontramos outra referência à partida dos Franceses, datada de 27 de Janeiro de 1809<sup>223</sup>. Henry L'Êveque, aquando da realização da série de gravuras *Campaigns of the British Army in Portugal, under the command of General The Earl of Wellington*, incluiu os dois eventos entre os vários acontecimentos retratados: o embarque da família real portuguesa e o dos franceses derrotados rumo a França. Entre o espaço temporal que delimita os dois embarques, chegam a Lisboa via marítima os ingleses facto que salvação não escapou aos artistas<sup>224</sup>.

As gravuras trataram sobretudo os temas belicistas, mas registámos ainda outras situações. Uma delas regista os acontecimentos sucedidos em Lisboa, no dia 16 de Junho de 1808, aquando da “*grande desordem, susto e terror dos Francezes no dia da Procissão do Corpo de Deus, sucedida na Praça do Rocio (...)Lisboa, na qual se representa a dita Praça, a Artilharia Franceza desamparada, e infinitos Francezes cahidos pelo chaõ, assim como as suas Armas, baretinas, espadas e tambores*”<sup>225</sup>; apesar da violência ser evidente, não concentra o efeito perturbador e de tensão dos desenhos da *Série das Invasões Francesas*, distinguindo-se apenas pelo carácter informativo. Outra estampa, uma “*lembrança do clamitozo e memoravem dia 29 de Março de 1809, pelas 9 de manhan em que entraraõ os Francezes na Cidade do Porto, hu Padre nosso e, Ave Maria pelas Almas que morreraõ na Ponte e nas trincheiras*”, ilustra a fatídica queda da ponte das barcas. Não conhecemos os autores destas gravuras que deixam transparecer a pouca mestria dos seus executantes, ao contrário dos assuntos relativos à família régia retratados pelos artistas de maior craveira.

---

<sup>223</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 4 de 27 de Janeiro de 1809.

<sup>224</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 49 2.º supl. de 10 Dezembro de 1808 “*estampa que representa a entrada da Esquadra Ingleza no Porto de Lisboa*” e novamente agrupada numa serie de 4 estampas, “*a entrada da esquadra Ingleza no Tejo*”; Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 4 de 27 de Janeiro de 1809 “*Estaõ-se abrindo em Lisboa 4 Estampas finas que representaõ 1ª a Batalha do Vimeiro, 2ª o Embarque das tropas Francezas, a 3ª a entrada da Esquadra Ingleza no Tejó, 4ª outra Batalha, toda interessante obra, momento do valor dos Portuguezes ajudados pelos seus Alliados os Inglezes se offerece ao público por subscripção, a 800 réis cada estampa a pagar á entrega de cada huma.*”.

<sup>225</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 18 de 2 de Maio de 1809 “*A Estampa que representa = A grande desordem, susto e terror dos Francezes no dia da Procissão do Corpo de Deus, succedida na Praça do Rocio (...)Lisboa, na qual se representa a dita Praça, a Artilharia Franceza desamparada, e infinitos Francezes cahidos pelo chaõ, assim como as suas Armas, baretinas, espadas e tambores. Vende-se por 300 réis na Casa da Gazeta; na de Carvalho, aos Martyres, e na do Madre de Deos, ao Rocio. Nas mesmas lojas vende-se a Estampa, que representa as qualidades da Familia de Bonaparte.*”.

#### 4.4. – Os desenhos narrativos da Série – do campo de batalha aos encontros de paz.

Analizamos por último o núcleo de desenhos relativos a temáticas de teor belicista, onde o autor se destaca pela originalidade no tratamento dos temas escolhidos, mesmo se comparados com a produção internacional. Na maioria das vezes, os artistas retratam cenas de confronto, procurando glorificar e enobrecer o poder dos vencedores no campo de batalha, sobre as forças vencidas. Nos desenhos da *Série das Invasões Francesas*, o autor captou os instantes antes do confronto, a preparação e planeamento estratégico a praticar no campo de batalha, e a observação das movimentações do inimigo no terreno. Noutros ainda, o autor registou o exército derrotado em fuga, depois de perdida mais uma batalha, ou os momentos de rendição e a deposição das armas. Entre as inúmeras gravuras revisitadas, que constituem o corpus dos vários acervos nacionais e internacionais, não foi registado qualquer exemplar passível de comparação, que trate os temas dos desenhos em estudo – a observação dos exércitos, a fuga do exército francês, a deposição de armas e a entrega de armas às forças aliadas.

No primeiro desenho, sem legenda (D. 100 P.), encontramos um grupo de quatro oficiais, envolvido por um enquadramento paisagístico, visionando o local onde decorrerá o combate (fig. 55). Um dos elementos representados, que poderá evocar Lord Wellington, visiona através de um óculo, as movimentações da formação inimiga no campo de batalha. No canto oposto, um Caçador português em formação auxilia o desempenho dos oficiais britânicos. Sobre o campo que se abre em frente, vários oficiais franceses preparam as tropas para a acção. O autor difere no tratamento dado aos vários grupos; conhecedor de regras de perspectiva, desenha as tropas da aliança, em primeiro plano, perfeitamente definidas, esboçando levemente, o grupo situado no plano mais afastado (fig. 56).

Noutro desenho, inventariado com o n.º D. 99 P., observamos novamente o exército aliado perscrutando provavelmente o mesmo local, pois em termos de enquadramento, a estrutura é muito similar: a árvore, a tenda de campanha e o campo de visão que se estende até ao local onde se encontra o exército inimigo. Assistimos, segundo a legenda, à “*Vergonhosa fugida do Anjo da Victoria chefe dos Francezes nas terras de Portugal. A fome as mortes e muito mais, o medo dos Ingleses e Portuguezes, foi o maior asalto daquelles peitos de Aleivosia q. os aterrou ao ultimo lance de*

cobardia”<sup>226</sup>, o autor acrescenta ainda na parte inferior do desenho: “*O Lord General vê a fugida, e prontamente persegue o Inimigo; fica Portugal livre desta como diz Lagarde multidão de caens. Edital 9 de Abril de 1808*”<sup>227</sup>.

Novamente, vemos surgir os quatro oficiais do exército britânico em observação, em diálogo entre si, sendo que uma das figuras representa Lord Wellington (fig.57), segundo a informação contida na legenda. O autor acrescenta à direita dos oficiais, três soldados, um de artilharia e dois de cavalaria (fig 58). Estas personagens assistem à fuga das tropas francesas, lideradas por Pierre Lagarde. A legenda remete o observador para o seu afamado e muitas vezes parangonado decreto sobre os cães sem dono que vagueavam por Lisboa, como vimos atrás, quando tratámos as imagens caricaturais. No edital ordenando a morte dos cães em Lisboa e a apreensão de todas as cabras, vacas e bois que vagueavam sem chocalhos emitido no 9 de Abril de 1808, o Intendente Geral da Polícia do Reino de Portugal, Pierre Lagarde considerava o perigo que advinha da multidão de cães vagabundos que vagueavam pelas ruas de Lisboa no tempo dos grandes calores, principalmente de noite<sup>228</sup>.

O desenho que se segue, com o n.º de inventário D. 105 P. (fig.59), mostra o depor das armas do exército francês e das suas afamadas legiões estrangeiras, que engrossaram as fileiras de Napoleão. Nos campos do Vimeiro, vencida a batalha pelos exércitos aliados, presenciamos o “*Habatimento dos bárbaros Francezes pelas*

---

<sup>226</sup> Carvalho, A. Ayres de; op. cit., p. 27.

<sup>227</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>228</sup> O edital advertia a população para as seguintes ordenações: “I. ...fica proibido o deixar andar cães vagando pelas ruas ou praças públicas de Lisboa e subúrbios... II. Todo o cão que se achar sem dono ou condutor, poderá logo ser morto por aquele que o encontrar, pertencendo neste caso a pele ao matador. III. A Guarda Militar da Polícia, tanto cada soldado em particular ...fica obrigada a matar os ditos cães, onde quer que os encontrar sem dono, escolhendo para esse efeito, com preferência, o tempo das rondas nocturnas. IV. Os soldados francezes que fazem parte destas rondas, ... são igualmente convidados, e, em caso de necessidade, rogados de concorrer para livrar a cidade desta multidão de cães. V. ... os Corregedores e Juizes do Crime de Lisboa e termo ficam autorizados para exigirem, cada um no seu distrito, uma carreta, ou para empregarem as bestas dos ribeirinhos, na condução dos cães mortos, pela manhã muito cedo. VI. Para este efeito obrigarão os seus alcaides a girar ao amanhecer pelo seu respectivo bairro com a carreta ou bestas de ribeirinho para tirarem os cães que se mataram, os gatos, e outros animais mortos, e fazê-los conduzir fora de Lisboa aos lugares ou depósitos das imundícies. O administrador encarregado da limpeza das ruas lhes fornecerá os meios que tem à sua disposição. VII. As cautelas prescritas para fornecer, nos tempos calmosos, água aos cães, para os preservar da hidrofobia, são agora renovadas e confirmadas debaixo das penas existentes contra os transgressores. VIII. Os regulamentos que proíbem conduzir vacas e cabras pelas ruas de Lisboa depois das onze horas do dia, para se mugirem às portas das casas, são igualmente renovados com as multas e penas neles mencionadas... IX. É igualmente proibido que se deixem vagar pelas ruas e encruzilhadas bois, vacas e cabras sem campainha, sob pena de serem tomadas e confiscadas em benefício dos hospitais. X. Serão outrossim tomadas e conduzidas à Intendência Geral todas as cabras que em Lisboa ou seus contornos se acharem sem chocalho ou campainha, assim nas estradas como nas terras dos particulares.” *Gazeta de Lisboa*, n.º 15, 12 de Abril de 1808.

*triumphantes Tropas Britanicas na Batalha do Vimeiro. Ex-aqui os Gallos da Italia tornados em Gallinhas em Portugal. Cante agora o seu Poeta*”<sup>229</sup>.

O exército aliado (Espanhol, Português, Inglês) assiste em formatura, à rendição do inimigo, que deposita as armas aos pés de três oficiais; a figura central ergue uma bandeira inglesa encimada por uma coroa de louros. O general inglês, em primeiro plano, ergue a sua espada sobre o inimigo, poupando a vida aos militares que se renderam – “*Os generosos Ingleses concedem a vida aos vencidos traidores, deponde das Armas. Junot Decreto 26 de Junho de 1808. Os Britanicos: Não tem dezejo algum de vingança. Junot 12 de Maio. Decreto de 1808*”<sup>230</sup>.

A 26 de junho de 1808, um Junot acossado fez uma proclamação irada aos portugueses: “*Que delírio é o vosso? Em que abismos de males quereis vós ficar sepultados? Depois de sete meses da mais perfeita tranquilidade, da melhor harmonia, que razão pode fazer-vos correr a pegar em armas, e contra quem? Contra um Exército que deve assegurar a vossa independência, que deve manter a integridade do país; sem o qual, finalmente, cessaríeis de ser portugueses! (...) Que podeis vós desejar? Ser portugueses? Ser independentes? O Grande Napoleão vo-lo prometeu.*”<sup>231</sup>

Retomando a análise do desenho, no plano de fundo, o artista esboçou várias embarcações, evocando provavelmente o desembarque das tropas inglesas, assim como o seu domínio e controlo dos mares. O local onde decorreu a batalha do Vimeiro situa-se perto de uma zona costeira, que à época se encontraria controlada pelo exército britânico<sup>232</sup>.

Nos dois últimos desenhos, o autor recupera o momento da entrega das armas aos Espanhóis, que Junot teria detido numa embarcação ao largo do Tejo. O desenho D. 98 P. (fig. 60) tem a seguinte legenda inscrita: “*(...) – No campo de Ourique se fez esta entrega das Armas que os Francezes atreçoadamente tinham tirado dos Espanhoes; temendo como justa a vingança dos mesmos Espanhoes unidos com os Portuguzes*”<sup>233</sup>.

---

<sup>229</sup> Carvalho, A. Ayres de; op. cit., p. 28.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>231</sup> Cf. Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, n.º 25 de 26 de Junho de 1808.

<sup>232</sup> Segundo uma notícia publicada no jornal a *Minerva Lusitana*, o “*Exercito Inglez tinha avançado até ao Vimieiro, e formado o seu campo, tendo a Ala esquerda na Capella do dito lugar, e a direita na praia no sitio de Porto novo junto á Macieira. Na ponta desta Ala se achava ancorada huma Fragata de Guerra, e 30 Navios de transporte com barçaças fôra.*” Real, José Bernardo de Vasconcelos Corte; de Andrade, Joaquim Navarro; Maria, Luís do Coração de -*Minerva Lusitana*, Coimbra, Real Imprensa da Universidade, 1808, n.º 37.

<sup>233</sup> Carvalho, A. Ayres de; op. cit., p. 26.

No canto direito do desenho, o autor incluiu um oficial do exército erguendo três bandeiras, aludindo à união das forças ibéricas e inglesas, mas duas delas, não apresentam qualquer simbologia; apenas a que se encontra nas proximidades das três figuras centrais, apresenta os signos portugueses.

“*O general Inglês fez restituição das Armas q. os Francezes lhe tinham e os pôz na Liberdade aos Castelhanos*”<sup>234</sup>, e num abraço fraterno entre os membros das três nações, o oficial inglês devolve ao congénere espanhol, representado ao centro com a sua espada, ladeados de ambos os lados e em planos distintos, pelos exércitos em formatura. Entre a figura do general inglês e espanhol, surge uma enigmática figura masculina, com um chapéu trajando à civil (fig. 61), que parece sugerir alguém de origem espanhola<sup>235</sup> acompanhado por uma criança e um cão. As duas figuras observam atentamente o desenvolvimento da cena em destaque. Pairam acima das figuras centrais, numa alegoria à Fortaleza, uma mulher robusta, envergando trajes militares segundo os traços definidos pelo tratado de iconografia de Cesare Ripa, e um anjo, que coroa o oficial espanhol. Do lado oposto, acrescenta três *puttis*, que pela liberdade no desenho, sugerem estarmos em presença de uma obra inacabada (fig. 62).

Apesar da falta de legenda no D. 110 P. (fig. 63), um elemento importante para o reconhecimento da intenção do autor, intentámos a sua interpretação. A distribuição dos grupos sugere uma linha de continuidade temática com o desenho anterior. Provavelmente estamos novamente em presença do momento da entrega das armas aos espanhóis. Mas se seguirmos a sugestão da bandeira que um *putti* sentado numa boca-de-fogo segura em primeiro plano, podemos considerar que se trata do agradecimento dos povos ibéricos à prestação dos ingleses durante a contenda. A bandeira erguida inclui as insígnias dos três reinos pela seguinte ordem: Portugal, Inglaterra, Espanha. Um segundo *putti*, que se encontra junto ao primeiro, aponta para as três figuras ao centro, os oficiais do exército. Em forma de agradecimento, a figura ao centro oferece uma arma decorada a um membro do exército, este por sua vez, abraça outro militar que o ladeia. Infelizmente o autor, como vimos anteriormente, quando estudámos as alegorias, não acrescenta qualquer insígnia ou elemento iconográfico que nos permita diferenciar as três figuras. Uma alegoria à Fortaleza ilumina com a intersecção de um raio de luz as três figuras dos oficiais.

---

<sup>234</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>235</sup> No desenho nº 61 da *Série Desastres de Guerra* de Goya, um das personagens masculina apresenta traje igual.

O plano de fundo foi preenchido com um exército em formação, enquadrado por um conjunto arquitectónico apalaçado. Segundo Acúrsio das Neves, o cerimonial de entrega das armas aos espanhóis, decorreu no sítio do Campo Pequeno, em Lisboa<sup>236</sup>. O artista poderá ter acrescentado o casario, procurando evocar a localização dos eventos. No local, existia, desde o século XVII, o Palácio das Galveias.

O autor acrescentou, na procura do equilíbrio compositivo, três *putti* desenhados de forma pouco definida. Poderemos deduzir que nem todos os desenhos que compõem a *Série das Invasões Francesas* estão totalmente concluídos; para além da inexistência de legenda em dois deles, a ligeireza do traço, no último que analisámos, sugere também que nos encontramos perante uma obra inacabada.

#### **4.5 – Uma notícia da guerra- gravura narrativa de produção nacional.**

A observação dos anúncios de gravura, publicados na *Gazeta de Lisboa*, permitiu-nos determinar que, comparativamente com os outros géneros (retrato, caricatura, alegoria), a estampa narrativa seria a mais popular entre o público português, devido ao número de entradas registadas. E, se durante os dois primeiros anos, os assuntos reportados, remontam a acontecimentos sucedidos em Portugal, nos anos que se seguem (que coincidem com o restabelecimento da pacificação nacional) passam a noticiar quase em exclusivo os eventos que marcaram os avanços dos exércitos aliados noutros pontos da península e na Europa; embora os portugueses estivessem livres das ferozes garras da águia francesa, a sua sombra, continuava a ensombrar o imaginário nacional. A guerra uniu os dois reinos ibéricos num único propósito, a aliança não foi quebrada com a libertação portuguesa, perpetuou-se no tempo. O exército português sob o comando dos generais ingleses, continuou a sua luta para lá das linhas fronteiriças nacionais.

Entre as propostas de venda, anunciadas na *Gazeta de Lisboa*, registámos apenas referências às duas primeiras incursões francesas<sup>237</sup>, embora fora do circuito

---

<sup>236</sup> Neves, Acúrsio das, op. cit., p. 537 “Por este tempo chegou a Lisboa o general Laguna, chefe do estado-maior do exército espanhol da Estremadura, como o desígnio de cumprimentar os chefes britânicos e encarregar-se ao mesmo tempo de regular o destino das tropas espanholas que os franceses tinham desarmado e detido no Tejo, e faziam o principal objecto do artigo 18.º da convenção definitiva. Ajustou-se o entregarem-se-lhes em cerimónia as armas, cavalos e artilharia que lhe pertenciam, aprazando-lhe para isso o dia 22 e o lugar do Campo Pequeno. Este espectáculo foi muito tocante e agradável, constituindo uma das partes mais interessantes deste magnífico quadro, todo decorado pelo grande e pelo maravilhoso.”.

<sup>237</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 4 supl. de 27 de Janeiro de 1809; n.º 13 2.º supl. de 1 de Abril de 1809; n.º 44 de 21 de Fevereiro de 1815.

promocional dos jornais, tenhamos encontrado alguns exemplares que tratam a última invasão. Entre as páginas da *Gazeta de Lisboa* registámos a venda de estampas sobre as batalhas ocorridas em Talavera de la Reina<sup>238</sup>, Badajoz<sup>239</sup>, Albuhera<sup>240</sup>, Arapiles<sup>241</sup>, da Victoria<sup>242</sup>, Saragoça<sup>243</sup>, S. Sebastião<sup>244</sup>, Madrid, e fora dos limites da Península Ibérica, a tomada das praças de Flessinga (fig. 64)<sup>245</sup> e Leipsic<sup>246</sup>.

Encontrámos ainda o registo de outros acontecimentos marcantes da história contemporânea francesa, como a morte do rei Luís XVI<sup>247</sup>, ou a abdicação de Napoleão<sup>248</sup>, decorrida no dia 6 de Abril de 1814, um dia de festejos e de júbilo para muitos europeus.

Entre as gravuras pertencentes à colecção da B.P.B./U.M., encontrámos um exemplar, assinado pelo gravador M.G., artista de fraca mestria que elaborou uma gravura sobre a libertação da cidade do Porto, onde reproduziu os acontecimentos ocorridos no dia 12 de Maio de 1809 (fig. 65).

A maioria do acervo do A.H.M. consiste em gravuras de cariz popular e notícias de batalhas, algumas delas mantendo o formato original, a estampa e o texto explicativo agregado, tais como a *Acção imortal do Artilheiro português João Farinhaque em Badajoz dirigindo hum tipo derrotou huma columna Franceza deixando dez mortos no campo*<sup>249</sup> ou o *Prospecto do painel de luminárias que se puzerão em frente da Igreja do Semminario da caridade dos órfãos da rua de S. Bento da cidade de Lisboa*. No AHM encontramos ainda as seguintes gravuras: *Fugida de Soult da cidade do Porto*<sup>250</sup>, *Amarante Incendiada*<sup>251</sup>, *Pellas Almas que falecerão na ponte do Rio Douro*<sup>252</sup>, *Tomada da Praça de S. Sebastião*<sup>253</sup>, *A Praça de Badajoz tomada de assalto aos franceses pelo exercito aliado na noite de 6 de Abril do anno de 1812*<sup>254</sup> e entre outros exemplos que

---

<sup>238</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 91 de 15 de Setembro de 1809; n.º 200 de 27 de Agosto de 1812; n.º 238 de 11 de Outubro de 1813.

<sup>239</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 61 de 12 de Março de 1811.

<sup>240</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 160 de 8 de Julho de 1811.

<sup>241</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 201 de 28 de Agosto de 1812; n.º 149 de 30 de Junho de 1813.

<sup>242</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 165 de 17 de Julho de 1813; n.º 192 de 18 de Agosto de 1813.

<sup>243</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 230 de 1 de Outubro de 1813.

<sup>244</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 223 de 23 de Setembro de 1813.

<sup>245</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 96 de 21 de Setembro de 1809.

<sup>246</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 201 de 11 de Dezembro de 1813.

<sup>247</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 16 de 18 de Janeiro de 1811.

<sup>248</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 270 de 15 de Novembro de 1814.

<sup>249</sup> PT-AHM-FE-10-A7-PQ10/10. B

<sup>250</sup> PT-AHM-FE-10-A7-PQ-04

<sup>251</sup> PT-AHM-FE-10-A7-PQ-08

<sup>252</sup> PT-AHM-FE-10-A7-PQ-21

<sup>253</sup> PT-AHM-FE-10-A7-MD-03

<sup>254</sup> PT-AHM-FE-10-A7-MD-08

podemos encontrar neste acervo, temos a gravura que *apresenta o terrível combate, e singular vitória, conseguida perto de Leiria por seis soldados portugueses contra vinte soldados franceses*<sup>255</sup>. No Museu da Cidade de Lisboa registámos ainda duas pinturas da autoria de Luís António Xavier que representam as tropas francesas aquarteladas em Campo de Ourique às portas da capital: *Os 7 Muinhos* (fig. 66) e *Campo de Ourique* (fig. 67).

## **5.- Propaganda e comemoração. Obra artística e teórica de Cirillo Volkmar Machado ao tempo das invasões francesas**

### **5.1- Desenhando a liberdade – Produção propagandística e comemorativa: 1808-1814.**

O reino português rejubilou com a derrota dos franceses. Afastado o perigo, acenderam-se luminárias por todo o território nacional. A imprensa, para além de noticiar os avanços dos exércitos, dedicou-se alongadamente à descrição dos festejos, elogiando a dedicação e fidelidade das populações à figura do príncipe regente, comemorando acaloradamente a restauração da casa reinante. Nestes momentos de catarse, as imagens preenchiam o vazio e o sentimento de orfandade pela ausência das primeiras figuras do reino.

Os artistas participaram efusivamente nos festejos, enobrecendo com as suas criações as acções dos valorosos portugueses, que lutaram pela libertação do jugo estrangeiro, assim como daqueles que contribuíram com os seus esforços para o afastamento da sombra napoleónica sobre o destino dos povos peninsulares e europeus. Sublinhamos a relevante participação de várias companhias teatrais, nos tempos posteriores à saída do invasor, que respondendo ao apelo patriótico emitido pela Casa Real<sup>256</sup>, doaram parte do resultado obtido com as vendas dos bilhetes ao erário régio por forma a suplantar o enorme esforço de guerra. A arte cénica recriava a actualidade, desenvolvendo temáticas de cariz jocoso, patriótico e propagandístico. Os portais dos

---

<sup>255</sup> PT-AHM-FE-10-A7-PQ-07

<sup>256</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 50 de 16 de Dezembro 1808 “*Os Portuguezes, em todo o tempo assignalados pelo seu patriotismo, nunca forão mais que na presente época, pelos seus generosos donativos com que tem contribuido para suprir as urgencias do estado (...) Seguidamente se passariam a divulgar na imprensa, ao longo de muitas páginas e s números a Relação dos Negociantes, e mais Pessoas, que tem concorrido do Decreto de 15 de Novembro de 1808 (...). Entre os quais encontrar-se-iam os actores da Theatro da Rua dos Condes offerecêraõ, por maõ do Director do dito Theatro Fernando José de Queiroz, 208\$000 réis, de que fez entrega; e em quanto durar a guerra, e o mesmo Theatro estiver em exercicio oferecem o producto do que render no primeiro Domingo de cada mez, a principiar no de Janeiro próximo*”. *Gazeta n.º 11 supl extrordinario sab 18 de Março de 1809* “.



teatros que haviam recebido a corte de Junot<sup>257</sup>, com o seu afastamento rejubilavam efemeramente decorados acompanhando o frenesim de contentamento que envolveu a capital, a que “*toda a sociedade dos Actores Portuguezes [não se alheando da demais comunidade] festejava a Restauração com magnificas luminarias*”<sup>258</sup>.

Cirillo Volkmar Machado recebeu várias encomendas dos teatros lisboetas durante este período, participando com trabalhos cenográficos em diversas peças, retomando uma prática anterior, aquando do retorno de Roma, como nos revelou na sua autobiografia<sup>259</sup>, editada postumamente em 1823, inclusa na sua *Colecção de Memórias, relativas ás vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal*. Nas suas memórias, deteve-se na enumeração de algumas das obras que realizou para as festas comemorativas da restauração do reino. A primeira foi uma encomenda da direcção do Teatro da rua dos Condes, para a qual realizou a partir de “*Setembro de 1808(...) grandes quadros transparentes, de huma parte a Inglaterra empunhando o Tridente, da outra a Hespanha incitando um Leão, e no centro, em painel muito maior, a Monarchia Lusitana, que opprimia com os pés a cabeça do Furor Revolucionario, já cingido com pezadas cadeas*”<sup>260</sup>. Acrescenta ainda que a obra foi copiada *em desenho pelo filho de Felisberto*<sup>261</sup>, e aberta ao buril por Theodoro José de Lima, discípulo de Bartolozzi<sup>262</sup>.

A informação relativa ao painel central lembra a gravura pertencente à Sociedade Martins Sarmento, nº de inventário 435 – *A alegoria à derrota dos Franceses* – atribuída ao pintor (fig. 68). Mas, como vimos, Cirillo informou que a

---

<sup>257</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, nº 30 1.º suplemento de 15 de Agosto de 1808 “*Hoje, Segunda feira, 15 de Agosto, he a festa de S. Napoleão, dia imortal por tantos titulo; dia de anniversario do nascimento do Grande Monarca, destinado pela Providência para ser a maravilha deste seculo, e admiração do Universo inteiro, (...) Este dia será celebrado nesta Cidade (...) no Theatro de S. Carlos (...) o Theatro e a Sala se illuminaraõ com huma riqueza particular.*”.

<sup>258</sup> Carvalho, J.M.Teixeira; Correia, Vergílio (coord.) - *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros: recolhidas e ordenadas por Cyrilo Volkmar Machado*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1922 p. 251.

<sup>259</sup> Ibidem, p. 247- 248 “*Para o Theatro fiz cenários, estatuas, figuras coloridas, e pannos de embocadura, comprehendido tambem o do novo Theatro de S. Carlos quando abriu em 87. O Gaspar, sendo Architecto decorador, no Theatro do Salitre, e indo para os banhos das Caldas, supri a rogos seus o seu lugar, e fiz o templo para Sezostres, com a fortuna de ser extraordinariamente applaudido todas as vezes que appareceu, que foraõ muitas. No anno seguinte, para a dança de Marafe, compuz e executei a derrota de Dario, que foi muito bem aceita.*”.

<sup>260</sup> Ibidem, p. 250 - 251.

<sup>261</sup> Felisberto António Botelho, nasceu em Lisboa no ano de 1760. Inicia-se aos dezasseis anos na arte da pintura, tornando-se discípulo de Pedro Alexandrino. A partir de 1808, e em consequência da perda de visão Felisberto passa a dirigir as obras de seu filho e discípulo, Antonio José Faustino Botelho. Vide sobre a entrada relativa ao pintor in Cirillo. Ibidem, p. 110.

<sup>262</sup> Ibidem, p. 251.

passagem a gravura não foi de sua autoria. Observando fins propagandísticos, a gravura realça a eterna dicotomia entre as forças do bem e do mal. Elevando-se ao céu, a Monarquia Portuguesa em glória, ergue os seus braços em direcção à justiça divina; sob os seus pés, o autor acrescentou um génio malévolos acorrentado na sombra. Ao centro, a personificação da pátria portuguesa encontra-se rodeada por uma alegoria à Justiça, que segura entre as mãos um facho romano, seguindo as sugestões da tradição sobre iconografia (Cesare Ripa) e ainda três *putti*, dois dos quais seguram uma faixa que envolve a Monarquia; uma das pontas da tira inclui uma divisa manuelina –*Spera in Deo* – e a oposta, uma ovação ao Príncipe Regente D. João VI (*Viva o Príncipe Regente*). O *putti* à direita, que segura a divisa do rei D. Manuel I (1469-1521), ergue-se sobre uma esfera armilar, outro que o ladeia, eleva-se sobre uma divisa da dinastia brigantina: um dragão que esmaga entre os seus dentes um galo, aludindo à vitória da Casa de Bragança sobre o usurpador do seu trono, o imperador dos franceses. Junto ao génio acorrentado e prostrado sobre armas de guerra, uma Harpia esconde-se sob a sombra do conjunto cimeiro, ofuscada pela luz divina que ilumina a vitória dos portugueses.

Ernesto Soares, na biografia do gravador Teodoro António de Lima<sup>263</sup>, referenciou a gravura, nomeando-a de forma distinta: *Bona Causa Triumphans*<sup>264</sup>. Segundo o investigador, à estampa foi acrescentada uma inscrição fora dos limites da obra, uma dedicatória ao “*Ill.mo e Ex.mo Snr. Conde de Redondo Governador do Reino e Administrador Geral do Real Erario Por seu attento Servidor Theodoro Antonio de Lima*”<sup>265</sup> (ao centro desta inscrição abriu-se o brasão do conde de Redondo); a inscrição foi notoriamente acrescentada por decisão do gravador, procurando merecimento junto da proeminente figura política na hierarquia do reino<sup>266</sup>.

---

<sup>263</sup> Soares, Ernesto - *História da gravura em Portugal: os artistas e as suas obras*, Vol. 1, Lisboa, Gráf. Santelmo, 1940, p. 361 - 362.

<sup>264</sup> Ibidem, p. 359 “*Bona Causa Triumphans – Composição rectangular sobre o alto a água-forte e buril à derrota dos franceses. No alto do quadro, ao centro, a Lusitânia, personificada numa figura de mulher, está sentada sobre nuvens, ostentando na mão direita um pendão com o escudo das armas portuguesas, sobrepujado pelo dragão brigantino. Com a mão esquerda sustenta uma fita onde se lê: VIVA O PRINCIPE REGENTE. Rodeiam esta figura três criancinhas uma delas alada; as duas da esquerda mostram: a que está em plano superior, uma tabuleta onde se lêem os dizeres Spera in Deo, e a do plano inferior as tábuas da lei e um livro onde se lê o Evangelho A figura da direita segura a fita, sobre esta, em plano superior, uma figura feminina sustenta um fascas. Na parte inferior deste grupo uma figura máscula, presa por cadeias, está prostada sobre petrechos bélicos, segurando numa das mãos o facho da discórdia. À esquerda o galo francês foge aterrorizado. Outra figura alada, com expressão de terror, vai desaparecendo em plano mais afastado*”.

<sup>265</sup> Ibidem, p. 359.

<sup>266</sup> Vide sobre: Faria, Miguel Filipe Ferreira Figueira de, op. cit.

Ernesto Soares atribuiu a autoria da estampa a Cirillo Volkmar Machado, tomando como base a assinatura que surge na imagem - *Cirillo Vullumarim*<sup>267</sup> – esclarecendo que segundo a tradição (que não encontramos em mais nenhuma referência bibliográfica) o pintor com receio de nova invasão por parte dos Franceses, passou a assinar as suas obras utilizando o pseudónimo *Vullumarim*. Em contraponto há a considerar os desenhos do MNAA, respeitantes à temática em estudo, assinados com o seu nome e que na autobiografia não há nenhuma informação sobre o uso de qualquer pseudónimo; a participação do pintor nas várias luminárias e festejos ocorridos na cidade foi ovacionada em várias publicações, sempre nomeado pelo nome próprio.

Entre as obras de Cirillo Volkmar Machado na colecção de desenho do MNAA, interessaram-nos três desenhos devidamente legendados pelo próprio pintor, informando sobre o propósito de cada um, assim como a sua data e nome do encomendante; dois dos esboços foram executados sobre a mesma folha de papel, com utilização da frente e verso; trata-se das primeiras idealizações da obra para a decoração do Teatro da rua dos Condes, em 1808.

Numa das faces do suporte, o desenho embora apresente várias diferenças na distribuição do grupo comparativamente com a gravura será um esboço<sup>268</sup> onde o pintor registou graficamente as primeiras reflexões relativamente à encomenda do director do Teatro da rua dos Condes (fig. 69). Explorando várias possibilidades de organização da composição, encontramos alguns elementos como a faixa, a esfera armilar, as mãos da figura central e os apetrechos bélicos em vários pontos do suporte. No desenho, o conjunto encontra-se emoldurado por um panejamento, lembrando as cortinas de boca de cena dos teatros. Ilumina o grupo não pela recorrência à luz divina como encontramos na gravura (iluminação de cima para baixo), mas através da inclusão de um sol resplandecente atrás da personificação da Monarquia Lusitânia onde inscreveu a divisa manuelina.

A imagem feminina que representa o reino português, calca com os seus pés o génio acorrentado, prostrado sobre diversas armas de guerra, apoiado sobre uma Harpia que segura um galo. A figura da pátria enverga um trajo (roupagem e capacete de guerra), que remete para a representação iconográfica da Fortaleza proposta pela

---

<sup>267</sup> Soares, Ernesto, op. cit., p. 359 “Subs. – Cyrillo Vullummarium Theod. A. Lima Descip. d’F. Bartolozzi grav.”.

<sup>268</sup> Molina, Juan José Gomez; Cabezas, Lino; Copón, Miguel - *Los Nombres del Dibujo*, Madrid, Cátedra, 2005 p. 374. “Boceto: ensayo gráfico hecho en diferentes artes, como la pintura, antes de realizar la obra definitiva.”.

Iconografia de Cesare Ripa (1555-1622)<sup>269</sup>. Cirilo introduziu ainda na composição, elementos simbólicos alusivos às três casas reinantes portuguesas: sobre o peito da figura feminina desenhou as cinco quinas afonsinas, que segura numa das mãos, uma esfera armilar, e na outra a faixa com a divisa manuelina *Spera in Deo*, lembrando a glória da dinastia de Avis, e por último, fez rodear a imagem da pátria por um dragão, referência às armas da casa reinante portuguesa, dinastia de Bragança perseguida pela ambição de Napoleão.

Procurando propagandear as peças patrióticas levadas à cena, os teatros recorriam à colocação de anúncios nos jornais e à impressão de folhetos volantes. A direcção do teatro da rua dos Condes, no sentido de divulgar o evento festivo, em que Cirillo participaria com os seus painéis, fez editar um folheto volante, anunciando as representações que iriam decorrer entre os dias 29 de Setembro e 3 de Outubro de 1808. Segundo o folheto, em frente à fachada do teatro, ergueu-se, nas três primeiras noites, “*hum grandioso Edificio da Ordem Composta*”<sup>270</sup> idealizado pelo architecto Joaquim da Costa<sup>271</sup>, onde se encontrariam expostas as três criações de Cirillo Volkmar Machado<sup>272</sup>, que o próprio referencia na sua biografia, como as primeiras obras que

<sup>269</sup> Braga, Sofia Ferreira - *Pintura mural neoclássica em Lisboa: Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas*, Lisboa, Scribe, 2012, p. 55 “O tratado de “Cesare Ripa nos finais do século XVIII circula nas bibliotecas privadas e ateliês dos artistas-decoradores lisboetas.”.

<sup>270</sup> *Breve descrição dos espectáculos que a Companhia Nacional de Theatro da Rua dos Condes oferece gratuitamente ao publico pelo motivo da feliz Restauração de Portugal*, Lisboa, Of. de Simão Thaddeo, 1808, p. 3 - 4 “No quadro grande quadro transparente há de vêr-se a Lusitania acompanhada pela Religião, e Justiça, agradecendo aos Ceos as Victorias conseguidas sobre os pérfidos Inimigos de todo o genero humano, mostrando ao mesmo tempo, na energia dos gestos, e attitudes o prazer que as tranporta, ao verem Portugal restituído ao seu legitimo Senhor o nosso amabilíssimo PRINCIPE REGENTE. A Lusitania tem escriptas sobre o peito as seguintes palavras: *Spera in Deo*, divisa que tomou o Senhor Rei D: MANOEL quando tentou descobrir as Indias. A Serpe, hum dos attributos da Lusitania, e sobre a qual parece estar sentada, deseja devorar hum gallo, symbolo da Nação Inimiga, e Geroglífico da impiedade, e perfidia so seu abominavel Chêfe. O Furor, tendo nas mãos accezo o facho da Discórdia, e sentado em petrechos de Guerra, da mesma sorte que Virgilio o desceveo na Eneida, e a pintou Pedro de Cortona no Palacio Barbarino, está ligado por cadeãs, e opprimido debaixo dos pés da Lusitania, como promettendo ao Mundo todo, a E’poca bemaventurada de huma Paz fixa, e permanente. As Arpias, que igualmente se observão prezas, annuncião a total, e próxima ruína dos perturbadores da tranquillidade da Europa.

Nos entrecolumnios lateraes do Sumptuoso Edificio, em duas Elypses tambem transparentes, estarão representadas a Grãa-Bretanha sentada sobre os despojos, e Aguias inimigas, empunhando o Tridente somo Senhora dos Mares; e a Hespanha pizando as Aguias Francezas, em sinal dos innumeraveis triunfos que já tem contra ella conseguido.

Por entre as Pilastras hão-de de vêr-se varios Troféos análogos ao assumpto; e sobre a simalha Real, as Armas Portuguezas, e outros muitos obeliscos.”.

<sup>271</sup> Joaquim da Costa, architecto, pintor e cenógrafo, para a mesma companhia teatral concebe no ano seguinte o cenário para a peça *A Gloria do Oceano*, drama a representar no dia comemorativo do aniversário de rei Jorge III, oferta como forma de agradecimento a toda a nação Inglesa. Vide sobre: Moniz, Nuno Álvarez Pereira Pato - *A Gloria do Oceano: Drama*, Lisboa, Impr. Regia, 1809.

<sup>272</sup> Breve descrição dos espectáculos que a Companhia Nacional de Theatro da Rua dos Condes..., op. cit. “O pensamento, e a execução dos tres grandes Quadros, he de Cirillo Wolkman Machado, Pintor de

teria realizado no contexto propagandístico da época. Noutro folheto editado, enquanto memória do grandioso evento<sup>273</sup>, encontramos novamente a descrição dos três painéis.

Cirillo Volkmar Machado recebe nova encomenda “*para a festa de Desagravo feita pela mesma sociedade na Igreja do Sacramento, cuja armação era riquíssima, [fez]hum painel oval de 12 palmos de alto, pintado a tempera, [contendo] muitos espiritos celestes sustentavão, e adoravão a custodia, diante da qual tambem estava Lisia, profunda, e amorosamente prostada, em quanto hum Anjo vibrando a espada de fogo fulminava os sacrilegos, erão estes representados, 1.º pelo Atheismo que fazia grande, mas inútil esforço para despedaçar o Alpha, e o Omega; letras, que entrelaçadas, representam, como todos sabem, o Nome de Deos, 2.º pela Insurreição regicida, e pelo sacrilegio que disparavão em vão contra o Ceo tiros de settas, e ballas, os quaes tornavão a cahir sobre as cabeças dos agressores*”<sup>274</sup>.

O pintor enumera depois a execução de um outro conjunto de luminárias, encomenda que visava a celebração do lançamento de novo espectáculo teatral, uma peça em homenagem ao Príncipe Regente de Inglaterra, Jorge III. Segundo a sua descrição, retratou o monarca “*em pé, sobre as margens da sua Ilha, recebendo das mãos de Marte a espada, enviada por Jupiter, ao mesmo tempo, que os Deoses*

---

S.A.R., empregado na direcção, e arranjo das pinturas dos salões do Real Palacio de Mafra. Este Genio raro, que assas honra a Nação Portuguesa, e que tanta inveja motiva ás estranhas, já mais condescendo com os desejos do infame Governo Francez, que pretendia utilizar-se do seu préstimo, e talentos: constante abandonou todos os interesses que por mais de huma vez lhe forão propostos; porém agora em sinal de gratidão, fidelidade, e amor que tributa ao seu Augusto Principe e Amo, gostoso se prestou a engrossar os testemunhos de prazer, e patrióticos sentimentos da Companhia Nacional.”.

<sup>273</sup> Descrição das festas, e luminárias com que a muito nobre, e sempre leal cidade de Lisboa celebrou no dia 15 de Setembro de 1808, e seguintes o arvoreamento da Bandeira portugueza no castello de s. Jorge desta cidade, Lisboa, Impr. Regia, 1808 “Neste género de festejo se distinguirão entre todos os Actores do Theatro Nacional da Rua dos Condes na Illuminação, que fizerão na frente do Theatro nas tres noites de 29, e seguintes. Erguêrão alli huma vistosa Fachada da Ordem Composta, com seu Portico ao meio, que dava entrada a huma com seu Portico ao meio, que dava entrada a huma latada de loiro, cedro, e laranjeiras com os seus frutos, e que terminava n'huma Cascata. Sobre este Portico estava hum Quadro transparente, onde se via a Lusitania com os braços abertos, tendo aos lados a Religião, e a Justiça, designada pelos seus attributos, como quem agradecia ao Ceo a sua Restauração: ti-nha no meio escritas estas palavras: Spera in Deo, e ao lado a Esfera Armilar, divisas que tomou o Senhor D. Manoel, quando tentou concluir a descobrimento das Indias: estava sentada sobre hum Serpente, tymbre da Nação Portuguesa, que tragava hum Gallo, symbollo do povo Francez: aos seus pés estava o Furor prezo com grossas cadêas, cahido sobre petrechos de guerra, e ao lado huma hedionda Harpia: junto da Lusitania estava hum Genio com huma fita na mão, que dizia: Viva o Príncipe Regente. Em duas Ellipses tambem transparentes, entre as columanatas lateraes, estavam representadas a Inglaterra sobre os despojos de guerra empunhando um tridente de Neptuno; e a Hespanha sentada sobre hum Leão, pizando a haste de huma Bandeira Franceza. Coroava este Edificio as Armas Reaes Portuguezas, ornadas de Trofeos Militares, erguidas sobre hum tabella, com esta inscricção: Theatro Nacional.

A architectura he de Joaquim da Costa, Pintor e architecto do mesmo Theatro; e a invenção, e execução dos tres Quadros he de Cyrillo Wolteman Machado, exímio Pintor de S.A. R. empregado na Pintura do Palacio Real de Mafra.”

<sup>274</sup> Carvalho, J. M. Teixeira; Correia, Vergílio (coord);op. cit. p. 251.

*maritimos lhe rendião vassalagem. Tritão o abraçava pelos pés (...)*”<sup>275</sup>. No verso de desenho da colecção do MNAA (fig. 70), acima mencionado (no verso do esboçeto para a luminária passada a gravura), num reaproveitamento do suporte, o artista desenha novo esboço. A legenda que surge no desenho, revela-se de grande utilidade para a sua contextualização, o esboço teria como destino a construção de luminárias para o Teatro da rua dos Condes no ano de 1808. A análise da temática e construção formal do desenho lembra a descrição incluída nas suas memórias: esboçado em contraposto, Jorge III recebe os favores dos deuses para a contenda que se adivinha. A composição, delimitada por uma moldura ovalada, desenvolve-se segundo a orientação de uma linha diagonal na distribuição dos seus elementos. Suspenso ao alto, Marte entrega uma espada ao monarca inglês; no lado oposto, pairando sobre as águas, um tritão oferece um tridente. Mas segundo as *Memórias*, na disposição final das figuras, o tritão surgia apenas prestando vassalagem à nova autoridade sobre as águas - Inglaterra - acrescentando ainda relativamente à primeira ideia plasmada no esboço, outras divindades marinhas, auxiliadoras dos marinheiros nos momentos críticos, as gentis e formosas Nereidas, destacando uma delas, “*Thetis [que] (...) offerecia perolas, coraes*”<sup>276</sup> ao monarca britânico.

Antes de assumir a direcção do projecto decorativo do Palácio da Ajuda, no ano de 1814, Cirillo anunciou a participação num novo conjunto de luminárias, encerrando desta feita as descrições relativas às obras comemorativas do declínio da era napoleónica, e por conseguinte da libertação do reino português. Executou para um “*apparato scenico*” (excluindo-se de nomear a entidade que encomendou a obra ou o local a que se destinaria), um *grande quadro transparente*, figurando “*os Desposorios de S.A.R. com o Senhor Infante D. Pedro Carlos*”. Prossegue, descrevendo sucintamente o mote da imagem: “*No panno de divisão para o grande Theatro, executei hum pensamento de Pato Monis, Poeta dramatico, em louvor do Lord Wellington*”<sup>277</sup>.

Na *Gazeta de Lisboa* de 19 de Maio de 1812, há a notícia da inauguração de uma peça em homenagem a Lord Wellington, no Teatro S. Carlos por ocasião do aniversário do Príncipe Regente D. João VI, confirmando a referência biográfica do pintor. Inspirando-se nos feitos gloriosos do general inglês, “*fez pintar [o] Artista Cyrillo Wolkman Machado hum panno de divisaõ, em que representava em engenhosa*

---

<sup>275</sup> Ibidem, p. 252.

<sup>276</sup> Ibidem, p. 252.

<sup>277</sup> Ibidem, p. 252.

*alegoria a gratidão de Portugal, para com o immortal Wellington; lembrança que teve a fortuna de ser acolhida pelo Público com repetidos aplausos*”<sup>278</sup>.

Relativamente ao último desenho do MNAA (fig. 71), não encontramos qualquer referência bibliográfica, mas segundo a legenda adicionada pelo próprio autor no desenho, o esboço remete novamente para um evento decorrido no Teatro da rua dos Condes, em 1810, para o qual projectou duas figuras alegóricas, uma delas representando a vitória, que segura numa das mãos uma esfera armilar, e a outra, sem qualquer descritivo que suporte a sua interpretação, tem como elemento iconográfico associado uma trompeta. Neste desenho, ao contrário dos restantes, Cirillo apenas parece deter-se numa parte da composição, pois as duas figuras parecem suportar, com uma das mãos, uma forma ovalada, talvez a estrutura de uma moldura onde encaixaria um retrato da figura a homenagear. Graciosas, nas suas vestes esvoaçantes, as figuras corporizam a estética barroca - encurtamento na linha dos ombros à cintura, naturalismo nas expressões - longe da métrica clássica na construção dos corpos.

## **5.2 – Entre o discurso panfletário e o devir da modernidade – a obra teórica de Cirillo Volkmar Machado.**

Com o advento de uma nova ordem sociopolítica, resultante da partida da casa real portuguesa e da consequente tomada de poder e liderança dos destinos do reino pelos franceses Cirillo Volkmar Machado vê suspensa a sua actividade na direcção da campanha decorativa do palácio de Mafra<sup>279</sup>, cargo que ocupou entre os anos de 1796 e 1808. Em breve o espaço receberia um novo residente, o temido general francês Loison. Parte do espólio do palácio terá rumado para o Brasil juntamente com a família régia, o restante ficou à mercê das forças invasoras e dos caprichos do general francês.

---

<sup>278</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 117 de 19 de Maio de 1812 “No Theatro Nacional de S. Carlos, solemnisou a sociedade do mesmo Theatro o faustissimo dia dos annos de S.A.R. o Principe Regente Nosso Senhor com hum brilhante espectáculo, empenhando-se em que a beleza da musica, e riqueza, e variedade de vestuário, e decorações, e o esplendor da iluminação, correspondessem, quanto era possivel, á grandeza do objecto, e á lealdade, e patriotismo de que a mesma Sociedade tem dado constantes provas. (...) Julgou tambem a sociedade, que no dia seguinte, em que toda a Nação festejava, em ambos os Hemisferios, os annos do seu adorado Principe, e Senhor, supplicando ao Ceo a conservação de sua preciosa vida, e Real Coroa, seria justo que não se esquecesse o Heroi guerreiro, cujos gloriosos feitos tanto tem concorrido para a defesa da mesma Coroa, e salvação deste Reino. Penetrado por estes sentimentos fez pintar Artista Cyrillo Wolkman Machado hum panno de divisaõ, em que representava em engenhosa allegoria a gratidão de Portugal, para com o immortal Wellington; lembrança que teve a fortuna de ser acolhida pelo Público com repetidos applausos. O concurso foi numerozo, e luzido.”

<sup>279</sup> Carvalho, A. Ayres de - *O pintor Cyrillo Wolkmar Machado* in *Boletim do MNAA*. n.º2, Lisboa, 1956 p. 4. Segundo Ayres de Carvalho, Cirillo recebeu durante a estada em Mafra “hum quarto no Palacio, hum servente, e hum Ajudante”, “com uma pensão de 720\$000 reis (...)”.

A proximidade dos exércitos conduziu à saída de muitos dos possíveis mecenas ou encomendantes de obras artísticas. As ordens religiosas foram fortemente atacadas pelos emissários do imperador e, além da espoliação dos seus bens, encabeçaram a lista de entidades que contribuiriam com a maior parte do tributo a pagar a Napoleão; a incerteza no futuro conduziu à saída do reino da maior parte dos potenciais patrocinadores dos artistas nacionais, uns que acompanharam a família régia na sua saída, outros que procuraram segurança noutras paragens, ou engrossaram as fileiras do imperador. Segundo Veríssimo Serrão (1925-), o despovoamento do reino atingiu números nunca antes registados<sup>280</sup>.

O retorno de Cirillo a Lisboa ficou marcado pela apatia, como revela nos seus escritos. Depois de gorado o desejado visto de saída que o conduziria de novo a Roma, retoma a vida “monacal” iniciada em Mafra onde “*vivia tão solitário (...) como hum anacoreta no ser ermiterio*”, excluindo-se do círculo artístico que colaborou com as forças de ocupação. Não se lhe conhece qualquer trabalho artístico durante o tempo que durou a primeira ocupação francesa, e, segundo a sua obra autobiográfica, retomou os estudos iniciados durante a sua permanência no estaleiro mafrense. A obscuridade da noite mafrense seria iluminada pela sua sede de conhecimento e aperfeiçoamento contínuo, através da leitura de obras da sua colecção pessoal ou da biblioteca do palácio que conseguia por empréstimo. As reflexões sobre os diversos autores, que copiou, comparou e compilou, resultaram num tratado, na sua opinião<sup>281</sup>, que “*se se publicasse poderia ser util aos principiantes, e servir tambem como promptuario aos mais avançados*”<sup>282</sup>. Dando continuidade à actividade reflexiva e teórica, aquando do seu retiro forçado em Lisboa ao tempo da primeira invasão francesa, dedicou-se à

---

<sup>280</sup> Vários foram os contributos para o despovoamento do reino e, essencialmente da sua capital. Como Verrissimo Serrão aponta com a saída da corte para o Brasil, muitos foram aqueles que a acompanharam a família real na sua viagem, ou que lhe tomaram o exemplo procurando afastar-se da área de conflito. A guerra promoveu o afastamento de indivíduos que engrossaram o exército ao serviço de Napoleão, assim como foi causa de mortes e epidemias. As tributações sobre os imóveis introduzidas pelo governo de Junot, com especial atenção para os que situavam no perímetro da cidade de Lisboa, contribuíram efectivamente para o despovoamento da capital do reino. Vide sobre: Serrão; Joaquim Veríssimo - *História de Portugal [1807-1832]*, Vol. VII, Lisboa, Verbo, 2002; Caetano, António Alves; op. cit.

<sup>281</sup> Arruda, Luísa – *As leituras solitárias de Cirillo Wolkmar Machado e o ensino das artes do desenho* In Moreira, Rafael; Rodrigues, Ana Duarte; *Tratados de arte em Portugal*, Lisboa, Scribe, 2011 p. 106 “*Cirilo não lê apenas os livros da sua biblioteca, de facto lê muitas outras obras, resumindo-as, provavelmente, com o objectivo futuro de criar um Sebenta, para uso dos seus colegas e alunos, conceito que ainda não existe na sua época, mas que Cirilo vê como um Tratado comparativo de vários tratados.*”.

<sup>282</sup> Carvalho, J.M.Teixeira; Correia, Vergílio (coord.), op. cit. p. 249.



construção de “*taboas chronologicas*”<sup>283</sup>, procurando relacionar a História da Arte com as dinâmicas próprias da História, tentando compreender os seus avanços e recuos através da análise comparativa dos diversos ciclos históricos. Segundo Paulo Varela Gomes, o manuscrito encontra-se no espólio do pintor, na Academia de Belas Artes de Lisboa. Foram identificadas por este autor “*algumas dezenas de páginas inteiramente cobertas com letras e números minuciosos. De um lado, uma lista de acontecimentos de carácter político desde a história bíblica e a Grécia homérica; do outro, estátuas e seus autores, livros e escritores, etc. a partir de 1370, os factos limitam-se à história de Portugal; na coluna das artes, nomes e mais nomes – italianos essencialmente, depois também portugueses e franceses. A parte respeitante às Descobertas e à conquista do Oriente é particularmente cuidada. Às tabelas segue-se um a longa lista de reis, papas e senhores (e também senhoras) que protegeram as artes e artistas; mais uma vez, uma extrema minúcia. (...) Elaborou ou copiou uma geneologia da Casa de Bragança à qual acrescentou uma série de desenhos de heráldica*”<sup>284</sup>.

As tabelas cronológicas não chegaram a ser impressas, assim como outros títulos que Cirillo Volkmar Machado escreveu. Edita, em 1815, as *Honras da Pintura, Escultura e Architectura*, uma tradução do célebre discurso de Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) pronunciado na academia romana no ano de 1664. Segundo informa, em nota de rodapé, a obra estaria concluída para edição ainda no correr do ano de 1810. Provavelmente devido ao terceiro avanço das tropas francesas sobre território português, os tempos apresentavam-se pouco favoráveis à impressão. Por isso, só cinco anos depois, no dia 7 de Setembro de 1815, a tradução foi editada e publicitada para venda na *Gazeta de Lisboa*<sup>285</sup>.

No já referido prefácio, Cirillo assume um discurso muito crítico relativamente ao domínio de Napoleão em Portugal, como também no continente europeu, revelando-se conhecedor dos assuntos que dominavam a actualidade. A dureza das suas palavras enquadra-se na oratória panfletária vigente e amplamente divulgada à época. Cirillo critica ferozmente o pintor Louis David, não por razões estéticas ou técnicas, mas o mote principal dos seus quadros, a figuração idealizada do imperador,

---

<sup>283</sup> Ibidem, p. 250 “*No tempo da invasão tendo eu cahido em huma sorte de apthia fiz grandes diligencias por hum passaporte, e não o consegui; em tanto, para me distrahir, tracei humas taboas chronologicas, a fim de combinar, por meio dellas, a historia da Arte com a historia universal, e entender melhor as causas dos seus progressos, e decadências.*”.

<sup>284</sup> Gomes, Paulo Varela - *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no séc. XVIII*. Lisboa, Caminho, 1988, p. 155.

<sup>285</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 211 de 7 de Setembro de 1815.

que considera a glorificação ilegítima de um usurpador. Os vários autores que estudaram a obra de Cirillo salientam a sua incompreensão dos paradigmas artísticos contemporâneos por esta crítica a David, um dos expoentes do movimento neoclássico. Mas as palavras de Cirillo devem ser entendidas não tanto pelo confronto de valores plásticos, relativamente às práticas artísticas modernas, mas pela análise da conjuntura sociopolítica, e de certos aspectos da sua personalidade.

Cirillo, apresentou-se, logo no início da sua descrição biográfica, como sendo um fervoroso defensor do modelo sociopolítico que a Revolução Francesa encerrou – “*Eu amo a Nobreza, mas não tive a vantagem de nascer nobre*”<sup>286</sup>. Com o desabar do edifício do Antigo Regime reacendeu-se o movimento contra o culto religioso e as suas imagens, pela desvirtuação dos espaços religiosos, prática que Napoleão favoreceu, e a que Cirillo não ficou indiferente: “*A Arte, na sua pureza, e perfeição coopera muito para a gloria, e propagação do Culto Divino, por meio das Santas Imagens (...) Iconoclastas; pertendendo extingui-la para mais facilmente pôr no esquecimento a sacrossanta Religião. Esta, inda que atropela, e oprimida em quasi toda a parte pelos ímpios, ainda lhes resta hum asylo na Peninsula: Nós a defenderemos; (...)*”<sup>287</sup>.

Cirillo estudou aturadamente a história do Reino, colocando-a em confronto com a evolução da história da arte, como vimos aquando da elaboração das suas *Tábuas Cronológicas*; na sua construção, detêm-se especialmente sobre a época áurea da história nacional, o período dos descobrimentos, perdendo-se ainda na elaboração de demoradas listas bibliográficas e alongadas citações de autores nacionais como Jerónimo Osório, Luís de Camões, João de Barros, Duarte Pacheco, Damião de Góis, D. João de Castro, Faria e Sousa; copiou inclusivamente a *História Portuguesa* escrita por João de Barros, ilustrando-a com mapas da Índia e da costa africana<sup>288</sup>. Os seus estudos e pesquisas deixam transparecer a importância da compreensão do passado como força motriz do futuro; a sua consciência de continuidade histórica e de devir patriótico impediram-no de reconhecer a relevância do legado do primeiro pintor do imperador, Jacques-Louis David.

Os estudos desenvolvidos por Cirillo, na tentativa de compreensão dos movimentos cíclicos da história, pelo reconhecimento das suas épocas áureas e de declínio, conduziram-no à conclusão que o início da queda da época clássica ocorreu

---

<sup>286</sup> Carvalho, J.M.Teixeira; Correia, Vergílio (coord); op. cit. p. 243.

<sup>287</sup> Machado, Cirillo Volkmar - *As honras da Pintura, Escultura e Architectura, Discurso de João Pedro Bellori*, Lisboa: Imp. Régia, 1815, p.p. 9 – 10.

<sup>288</sup> Gomes, Paulo Varela; op. cit. p. 154.

pela invasão dos “*Godos*”. Também Portugal, com a chegada dos franceses, viu ameaçada a sua continuidade histórica como reino independente, pelos bárbaros contemporâneos que molestavam a soberania e os valores preservados pelos povos que ocupavam. Este discurso não tinha nada de inédito, porque por toda a Europa circularam obras que pretendiam desacreditar a conduta de Napoleão. Em 1808, difundiu-se, no circuito panfletista nacional, um folheto intitulado “*Inventario dos Roubos feitos pelos Francezes em os paizes invadidos pelos seus exércitos*”<sup>289</sup>, copiado do espanhol, onde os emissários de Napoleão são nomeados como “*Vandalos modernos*”<sup>290</sup>.

Cirillo critica severamente a actuação do “*pequenino imperador*”<sup>291</sup> devido ao seu desrespeito pelos objectos artísticos e valores que estes encerravam, quer fossem puramente estéticos, funcionais ou afectivos. Segundo o pintor português, Napoleão e seus comparsas espoliaram os territórios que ocuparam, sem demonstrar qualquer comoção pela origem, memória histórica e respeito pelas peças que roubaram. Acusa Napoleão pela destruição da capital das artes – Roma – retirando aos artistas e àqueles que procuravam elevar-se culturalmente, a possibilidade de apreciarem os tesouros que a cidade encerrava<sup>292</sup>. Ainda no prólogo da mesma obra, quando analisa a causa da

---

<sup>289</sup>Cordeiro, Felisberto Inácio Januário - *Inventario dos roubos feitos pelos Francezes em que os paizes invadidos pelos seus exércitos*, trad. de hum papel inglez intitulado “*cartas d’Alfredo*” para o idioma hespanhol, e deste para o portuguez, Lisboa, Nova Off. João Rodrigues Neves, 1808.

<sup>290</sup>Ibidem, p. 5.

<sup>291</sup>Machado, Cirillo Volkmar; op. cit. p.p. 4 - 5 (...) Napoleão, tirado do pó da terra com genio abatido, alma rasteira, e ínfima educação, não póde parecer superior aos mais, sem derribar, sem abater, sem pôr tudo de rastos: as alianças e amizades que contrahe são laços que enredão, ou lábeos que deshonrão. (...) Este pequenino imperador, fazendo-se senhor daquele painel, (um desceminto da cruz de Rubens) e de todos quantos pôde apanhar, sem desembolçar cousa alguma, tira todo o valor ás mesmas obras.”.

<sup>292</sup>Ibidem., p.p. 5 - 7 “(...) e, por hum excesso de malignidade, arruina as que não póde furtar, como barbaramente praticou nas salas do Vaticano, que servirão de escola aos pintores de todas as nações civilizadas, e de recreio a admiração a todos os estimadores da Arte, que poderião fazer a viagem a Roma. O palácio pontificio tem 120 casas, e entre ellas escolherão os Francezes, para aquartelar as suas tropas, as que estavam decoradas com as pinturas de Raphael. (...) Napoleão preferio áquelles custódios, os seus soldados, os quaes julgando (...) que oitava maravilha do Mundo, era preciso hum augmento de sombras, accendêrão alli as suas costumadas fogueiras, e em poucos dias transformárão as casas pintadas em denegridas chaminés; damno irremediável em pinturas de fresco. Todas as nações polidas tinham escolas nacionais aonde os estudantes desta faculdade fazião ver d’hum modo não equivoco quaes erão os seus talentos (...) mas Buonaparte tirou-lhes os originaes dos seus estudos, as tem reduzido a nada: Elle tem tratado a Arte do mesmo modo que trata a Religião a quem ella dá auxilio. O filho mais velho da Igreja, e o protector das sciencias e bellas artes, tudo isto dito por elle, não cessa de descarregar sobre ellas amiudados golpes, todos mortaes; elle trata de as enterrar para as fazer substituir por prostitutas dos mesmos nomes, mas capazes de aplaudir todos os seus crimes: David, ministro infame da pintura relaxada, o foi colocar no Ceo, pizando as estrelas, e, como Jupiter da fabula, fulminando as nobres e generosas nações que o não adorão. (...) quererão dar as riquezas, fructos dos seus crimes, por pinturas modernas, quando os antigos chefes d’obra não lhes custão mais que o trabalho deleitoso de os furtar?”.

decadência das artes, Cirillo enumera os perigos das modas “*que podem arruinar a fortuna, a moral, o patriotismo, e a mesma religião dos seus entusiastas; também são contrárias á nossa profissão. (...) os Gregos não se deixarão enganar por aquellas caprichosas svogliature que se chamão modas (...)*”<sup>293</sup>.

Se nas suas obras pictóricas, Cirillo continua apostado na preservação dos valores passadistas e esgotados do Barroco; mas, nos seus textos, transcrições ou resenhas críticas, surpreende-nos pela modernidade, demonstrando que, apesar da sua condição de eremita, não se encontrava alheado das movimentações do campo artístico. Refira-se, por exemplo, o elogio e apelo constantes ao retorno aos modelos clássicos, inspirado pelas leituras de Dufresnoy (1611-1668), Mengs (1728-1779) e Winckelmann (1717-1768), mentores do movimento Neoclássico. O gosto pela teorização e investigação, enquadrado no espírito científico moderno, instigaram no pintor o gosto pelo estudo; provavelmente na tentativa de colmatar as faltas do ensino artístico em Portugal, Cirillo desenvolveu uma panóplia de exercícios teóricos – um tratado de anatomia ou simetria, um tratado de perspectiva para uso dos artistas, curso de perspectiva e estudos de botânica. Paulo Varela Gomes destaca que as “*preocupações neoclássicas de Cyrillo não podem porém oferecer dúvidas*”<sup>294</sup>. A actualidade do pintor, em termos internacionais, foi defendida também por Sofia Ferreira Braga, no seu estudo sobre a pintura mural no Palácio do Duque de Lafões e o Palácio Pombeiro-Belas<sup>295</sup>.

Segundo Francisco Gentil Berger (1940-) a “*sua afirmada preocupação de apologia ao “Cânone”, ao “Clássico” e aos “Antigos”, e de repúdio aos “desmandos” do Barroco, pode ser uma das razões que o motivaram a empreender esta tarefa que considera de purificação estética e formal*”<sup>296</sup>. O que falhou na apreensão do processo de depuração? Paulo Varela Gomes<sup>297</sup> interroga-se se o pintor compreenderia a nova ordem, as novidades estéticas e o que estas representavam. Talvez não, na nossa opinião. Autodidacta, Cirillo percorreu o caminho do aprendizado essencialmente pela

---

<sup>293</sup> Ibidem, p.p. 20 - 21.

<sup>294</sup> Gomes, Paulo Varela in *IV Simpósio Luso-espanhol de História da Arte: Portugal e Espanha entre a Europa e além-mar do início do séc. XV aos meados do séc. XIX*, IHA- UC, Coimbra, 1987, p. 472.

<sup>295</sup> Braga, Sofia Ferreira, op. cit., p. 64 “*Foi um dos artistas mais profícuo e ambivalente de expressividade neoclássica no panorama português e o seu carácter empreendedor fez dele o artista mais dinâmico da altura.*”.

<sup>296</sup> Machado, Cirilo Volkmar; op. cit. 9.

<sup>297</sup> Gomes, Paulo Varela; op. cit., p. 153 “*A questão é saber-se se Cyrillo estaria em condições de perceber o que Winckelmann trazia de novo. Faltava-lhe para isso algo de essencial: uma cultura propriamente estética actualizada. Cyrillo não conhecia (ou só conhecia de ouvir dizer) o que a pintura e a arquitectura da época produziam de mais revolucionário (no sentido figurado e mesmo no próprio).*”.

leitura de tratados e escritos sobre Arte, os quais inventariou e enumerou no “*Manuscritos que tenho e Livros da Arte*”<sup>298</sup>. Iniciou-se na arte da pintura, apenas depois do falecimento do pai, que nunca aceitou os seus devaneios artísticos, obrigando-o à frequência da Aula do Comércio. Apoiado pelo tio, também ele pintor, Pedro Wolkmar, iniciou-se no aprendizado artístico, segundo o método de ensino vulgarizado, a cópia de estampas, tornando-se à posteriori discípulo de Pelegrino Parodi, com quem aprimorou os seus conhecimentos, passando a completar partes menores da obra do mestre e descobrindo pela primeira vez o desenho ao natural.

Mecenas dos seus próprios anseios, seguiu o apelo que tantos outros artistas do seu tempo sentiram, o de realizar o seu Grand Tour romano. A obrigação de voltar a Lisboa, devido aos escassos recursos financeiros, trava a sua educação estética, como poderemos observar pela leitura dos seus primeiros registos teóricos editados entre o ano de 1794 e 1798 – *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura* - onde deixa transparecer as influências que recolheu durante o seu périplo europeu, tal como a defesa do cânone clássico.

Os mestres que elegeu em Roma - Rafael, o antigo, a natureza e as suas ruínas - assim como as obras teóricas com que teria tomado contacto, e que provavelmente o acompanharam no regresso a Lisboa, potencializaram não apenas a sua destreza artística, como também o seu espírito crítico, alterando a sua visão sobre a relação arte, os artistas e a sociedade. As realidades que experienciou durante o seu périplo, desenvolveram o seu espírito experimentalista, estimulando-o à observação; durante a sua estadia em Sevilha, desenhou pela primeira vez o Nu e estudou princípios geométricos, conhecimentos que intentou partilhar e implementar quando do retorno a Portugal, mas o universo artístico nacional foi pouco permissivo à aceitação de novas modas e paradigmas. No discurso de abertura da primeira academia de desenho portuguesa, no dia 16 de Maio de 1780, ainda se ouviram palavras de esperança: *Somos poucos, e débeis, mas se começarmos a vencer os obstáculos, o partido que vence acha sequazes, e protectores, e em pouco tempo as veremos triunfar*<sup>299</sup>. Mas em pouco tempo, devido a desavenças movidas pela inveja, Cirillo lamuriava-se do encerramento da academia de arte que tinha promovido.

---

<sup>298</sup> Vide sobre: Arruda, Luísa d'Orey Capucho - *Cirillo Wolkmar Machado: cultura artística, a academia, a obra gráfica*, Lisboa, Univ. Lisboa FBA, 1999. Prova complementar.

<sup>299</sup> Carvalho, J.M.Teixeira; Correia, Vergílio (coord.); op. cit. p 19.

Não podemos deixar de evidenciar a importância que a intervenção que Cirillo teve na revitalização dos estatutos e memória histórica da Irmandade de S. Lucas<sup>300</sup>, procurando regulamentar a criação artística, assim como a afirmação do estatuto do artista. Os criadores nacionais continuavam a pretender, no início de oitocentos, o reconhecimento das suas obras, como produtos procedentes de um aturado trabalho mental e não apenas de mera habilidade manual, uma luta iniciada há muito, durante o período renascentista<sup>301</sup>.

O pintor ambicionou o regresso a Roma, mas como lhe foi negado, as limitações que encontra no desenvolvimento das artes em Portugal impedem-no de maiores evoluções. Vieira Portuense (1765-1805) já proclamara no seu célebre discurso na abertura da Academia de Desenho portuense no ano de 1803: “*Aprende-se melhor vendo exemplos, do que ouvindo regras (...) valem mais dous painéis de Apelles, ou Rafael, que quantas regras de Pintura se hão estabelecido para formar hum novo Pintor*”<sup>302</sup>. O pintor ressalva a importância para o desenvolvimento de qualquer artista do estímulo visual, através do simples acto de ver; por esse motivo, a observação directa das obras representava uma mais-valia na aprendizagem relativamente aos recursos metodológicos vigentes, ou seja, a visualização e cópia de estampa<sup>303</sup>.

A dimensão do discurso teórico é limitada porque a total compreensão e assunção apenas acontece quando o discurso escrito se fundamenta em visualidade. Citando novamente Vieira Portuense, o artista português mais viajado à época e que recolheu diversificadas experiências sensitivas: “os talentos são hábitos, os hábitos assentão em certas associações de ideias”<sup>304</sup>, associações apenas alcançadas através de processos visuais.

---

<sup>300</sup> Vide sobre: Teixeira, Francisco Augusto Garcez; op. cit.

<sup>301</sup> Vide sobre: Serrão, Vítor - *O maneirismo e o estudo social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imp. Nac. Casa da Moeda, 1983; Araújo, Saulo - *Artífice ou Artista: uma problemática que acompanha o ensino superior artístico em Portugal no século XIX*, Lisboa, Univ. Lisboa, 2002. Tese mistr. Teorias da Arte.

<sup>302</sup> Júnior, Vieira Francisco - *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto*, Lisboa, Off. Typografica, 1803 p. 6.

<sup>303</sup> Sobre o ensinamento das artes vide: Araújo, Saulo; *Artífice ou Artista...*, op. cit; Matilla, José Manuel (coord.) - *La formación del artista de Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

<sup>304</sup> Júnior, Vieira Francisco; op. cit p. 7.

### 5.3 - Convergências e divergências entre o autor da *Série das Invasões Francesas* e Cirillo Volkmar Machado.

Aquando da elaboração do *Catálogo da Colecção de Desenhos* da Biblioteca Nacional, Ayres de Carvalho, como vimos anteriormente, conclui pela observação de aspectos formais “*como também pelas críticas escritas, [que a série de desenhos] lembra o pintor e cronista Cirilo Wolkmar Machado que, ao contrário de Domingos Sequeira nunca, segundo declarou, teve entendimentos com os invasores.*”<sup>305</sup>

Não obstante Cirillo afirmar peremptoriamente o seu afastamento em relação aos franceses, e de agradecer com o devido decoro e lealdade todas as honras concedidas pela figura Régia à sua pessoa, só por si este facto não deve ser tomado como conclusivo para a sua nomeação enquanto executor da obra em estudo. Considerando o desenho desde a alvorada da teorização Renascentista, a base de todas as Artes - da pintura, da escultura e da arquitectura – qualquer nome, ilustre ou de menor mestria, poderá ser considerado o executante dos desenhos que constituem a série. Por conseguinte, qualquer artista vivo à época, que tenha cooperado ou não com franceses, poderá ser conjecturado como autor da série em estudo; como vimos anteriormente, se num primeiro momento Domingos Sequeira colaborou com o inimigo, depois do desagravo retomou os elogios à Coroa portuguesa.

Embora não possamos considerar o artista que concebeu a *Série das Invasões Francesas*, dotado de grande mestria, sendo a qualidade do seu traço inconstante ao longo das 17 peças que constituem a série, há certas qualidades que o elevam acima da mediania, revelando o conhecedor de conceitos académicos na prática do desenho, perspectiva e composição.

No desenho inventariado com o n.º 97 P., vários soldados e dragões franceses, violando o espaço sagrado de uma igreja, praticam actos de iconoclastia, destruindo impiedosamente um conjunto de esculturas sacras, sem mostrar qualquer reverência ou respeito pelo objecto de culto religioso. Um soldado, que ocupa o primeiro plano, impele um cavalo a espezinhar e fazer rolar sobre o solo a imagem de uma santa. O autor desenha com pouca correcção o animal, que apresenta uma cabeça demasiado pequena relativamente ao pescoço, e as pernas demasiado curtas comparando com o alongamento do corpo, assim como uma certa dureza no traço. Também a sua relação com os restantes elementos do conjunto, resulta pouco harmoniosa e proporcional, pois

---

<sup>305</sup> Carvalho, A. Ayres de; op. cit. p. 25.

o cavalo foi desenhado demasiado pequeno relativamente às personagens que o rodeiam, assim como se comparado com proporções de outro cavalo situado num segundo plano.

Entre as páginas do *Tratado de Architectura & Pintura* de Cirillo, encontramos um desenho de um cavalo que, comparado com o desenho sobre o mesmo tema do autor da série, se destaca pela mestria e correcção dos seus traços. A comparação da grafia de Cirillo (que podemos observar através da edição fac-similada do seu *Tratado de Architectura & Pintura* e das legendas inclusas nos desenhos do MNAA) com as legendas da obra em estudo, não nos parece similar. Pelo contrário, na técnica de sombrear, encontramos similitudes entre os autores, ambos traçando curtos movimentos em linhas diagonais, por vezes entrecruzadas. Assemelham-se os dois artistas também pela permanência tardia<sup>306</sup> dos valores estéticos do Barroco no seu legado pictórico: no arrumo piramidal ou na invisibilidade de uma linha inscrita na diagonal, estruturante da composição e da distribuição dos grupos, assim como pelos jogos de luz e sombra, que definem volumes e massas, e pela orientação de um foco de luz que ilumina propositadamente certos elementos, procurando na negritude ou na iluminação das partes, um efeito moralizador ou simplesmente a evidência de um sentimento virtuoso.

Os vários autores que se dedicaram ao estudo da obra de Cirillo Volkmar Machado, reconhecem-lhe alguma falta de correcção no desenho e a recorrência contínua a modelos alegóricos<sup>307</sup>, revelando dificuldades na invenção de criações próprias. Mas apesar de apontar algumas limitações à obra de Cirillo, como a “*energética dureza das linhas, a ausência da clareza espacial e o carácter*

---

<sup>306</sup>Gomes, Paulo Varela in IV Simpósio Luso-espanhol..., op. cit., p. 447 “*Embora na opinião de diversos autores, dentro do estilo nomeado como neoclássico, possamos encontrar recorrências ou permanências de outros “neo” para além do retorno ao cânone clássico. Na opinião de Paulo Varela Gomes: Poucas “etiquetas” estilísticas têm suscitado tantos problemas como a de neoclassicismo – a ponto de a expressão ser cada menos usada como caracterizando um estilo (...) na pintura europeia e portuguesa da segunda metade do séc. XVIII três grandes correntes relativas à escolha de motivo e de estilo: 1. o NEOSEISCENTISMO, ou seja, o recurso à lição da pintura classicista do séc. XVIII (essencialmente Poussin e Le Brun) como oposição ao rococó; 2. O NEOBARROCO (...); 3. o NEOANTIGO (...)*”. Vide sobre as sobrevivências estéticas durante o período Neoclássico: Faroult, Guillaume; Leribault, Christophe; Scherf, Guilhem (coord.) - *L’Antiquité Révée: Innovations et Résistances au XVIIIe Siècle*, Paris, Gallimard, Louvre éditions, 2010, p. 240 a 367.

<sup>307</sup>Braga, Sofia Ferreira, op. cit., p. 46 Segundo Sofia Ferreira, o reportório iconográfico presente na obra mural do artista encontra enquadramento dentro dos padrões estéticos de expressão neoclássica: “*O recurso à alegoria e à mitologia desponta não só devido a um círculo intimista seduzido pelas vanguardas europeias, determinante na escolha de um repertório que se adequa à sua erudição – conferindo ao mercado artístico lisboeta uma dinamização de ideias e artistas – mas devido também à debilidade do “sistema de controlo da criatividade desregrada, isto é, da licença de criação, tanto literária como pictórica”*”.



*decorativo*”<sup>308</sup> das suas composições, Nicholas Turner considera-o um artista relevante no panorama artístico nacional, recomendando o estudo do numeroso núcleo de desenhos integrados no MNAA.

Apesar dos estudos em torno da obra de Cirillo serem apenas parciais, não existindo uma investigação exaustiva relativamente à sua produção visual, não encontrámos qualquer referência ao seu interesse pela pintura de género ou caricatural. Quando analisámos os desenhos caricaturais da série, procedemos a uma breve análise da caricatura em Portugal, e registámos a opinião de Cirillo relativamente à utilização da caricatura. Para ele, o deleite pela forma caricatural, apenas deveria acontecer numa fase primária da obra, devendo desvanecer-se ao longo do processo criativo, e apresentar-se depurada no final, sem distorções formais, primando pela elegância, graciosidade<sup>309</sup> e equilíbrio compositivo.

Não obstante os desenhos da série revelarem conhecimentos académicos na sua construção, em termos perspécticos (maior nitidez nas figuras sitas nos primeiros planos, relativamente ao plano de fundo, por exemplo) e compositivos, nem sempre manifestam correcção no desenho, ou seja, perfeita proporcionalidade de medidas e dimensões, na relação dos diversos grupos, assim como em termos anatómicos. Cirillo Volkmar Machado foi um fervoroso defensor do partido do desenho, elemento estruturante, e princípio de toda a pintura. Sendo o desenho, um das partes principais constituintes de uma obra “(...) *requer correcção ou exacta imitação de todas as formas segundo a sua apparencia, e saberlhes dar o character conveniente com escolha da natureza*”<sup>310</sup>. Acrescenta ainda noutra parte do seu tratado que o “*Fundamento da arte he representar bem todas as cousas e para isso precisa ter a vista exata.*”<sup>311</sup>

Uma das singularidades da série relativamente à demais produção da época, será sem dúvida os fortes contrastes de claro/escuro, que mais uma vez não encontramos em nenhum desenho ou esboço da autoria de Cirillo. Voltando novamente ao seu legado escrito, numa passagem do seu tratado dedicado à observação de obra de Corregio, no

---

<sup>308</sup> Turner Nicholas (coord.) - *Desenhos de Mestres Europeus em Coleções Portuguesas*; Lisboa, CCB, 2000, p. 54.

<sup>309</sup> Machado, Cirillo Volkmar - *Conversações...*, op. cit., 2.º Conversação, p.p. 42 - 43 Sobre a graça, acrescenta: “*he alguma coufa que fahe agradar ao espirito. A idéa defta palavra he muito extenfa; pois que ella pôde fer aplicada a tudo o que fahe da mão do homem. A Graça he hum dom do Ceo, mas diferente da beleza, porque ella não faz mais, que anunciar a difpofição que tem os objectos para ferem belos. Fórmafe a Graça pela educação, e pela reflexão; e pôde mefmo incorporar-fe á natureza daquelle que parece feito para a poffuir. Ella defpreza toda a efpecie de affectação, e de contracção; com tudo, he precifo fer muito diligente, e muito aplicado para chegar a conhece-la nas produções de arte*”.

<sup>310</sup> Machado, Cirillo Volkmar, op. cit., p. 258.

<sup>311</sup> Ibidem, p. 238.

seu entender, aquele que apresenta maior maestria no domínio dos contrastes e passagens de cor, sublinhou: “*assim inventou huma belleza ideal no clar’escuro, a qual dava tambem armonia repartindo os claros de modo que o maior, e o maior escuro só apparecessem nhum sitio do quadro; as violentas contraposições de claro e de escuro pela sua dureza ofendião o seu olho delicado, e por isso entre o branco e o negro poz o cinzento e hum griz escuro; ao pé de grandes massas de claro e d’escuro, nunca pôz outras iguaes mas metia em meio grande pedaço de meia tinta, assim o olho passava d’hum pequeno esforço ao repouso, com esta continua variação o olho, com grato movimento acha sempre novos deleites, e nesta parte he Corregio o 1º mestre (...)*”<sup>312</sup>. Contrariamente, o autor da série, embora fazendo uso dos mesmos materiais, procurou através de recursos técnicos, evidenciar o contraste abrupto tonal, desviando-se da gradação harmónica da cor, e da graciosidade defendida por Cirillo, na procura de um efeito moralizador e de acentuação da mensagem a perpetuar.

Embora encontremos a recorrência de alguns elementos iconográficos em ambas as obras - nos desenhos comemorativos da derrota dos franceses e na série – tais como os galos caídos, a hidra e o dragão, quando comparado o tracejado e a forma de execução, o pintor Cirillo Volkmar Machado demonstra maior domínio no desenho, assim como maneirismos próprios na invenção dos motivos. Mas, como já afirmámos, a permanência de certos iconográficos ficou a dever-se à rápida assimilação e partilha das imagens propagandísticas por toda a Europa, sendo os modelos copiados e adaptados.

Cirillo Volkmar Machado, aquando da produção panfletária ou laudatória - a gravura, os desenhos, os tectos do Palácio da Ajuda<sup>313</sup> - que concebeu após a saída do exército invasor, nunca se afastou dos modelos aprendidos, reestruturados e adaptados à mensagem a perpetuar: os deuses acompanharão eternamente os homens na sua demanda terrena, assim como suas virtudes e vícios encontrarão sempre o seu equivalente gráfico na tradição que os ilustram, sem necessidade de se suplantarem e desenvolver novas experiências.

Na descrição autobiográfica, que acrescenta à *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, editada postumamente um ano depois da sua morte em 1823, não encontrámos qualquer menção aos desenhos constituintes da série,

---

<sup>312</sup> Ibidem, p. 234.

<sup>313</sup> Vide sobre: Vaz, João de Morais - *A Pintura Mural da Ajuda (1802-1823): uma proposta de interpretação*, [S.L., s.n.], Sep. de Tabardo n.º 3.

embora tenhamos de ressaltar que o pintor não referiu todas as obras que concebeu, relativamente à temática em estudo.

Em resumo, apesar das possíveis convergências que possamos apontar, concluímos serem mais as divergências que distanciam o autor da série do legado visual de Cirillo Volkmar Machado.

## **5.4 -Novas linhas de investigação. Possibilidades autorais.**

### **5.4.1-Improbabilidades.**

Nenhum artista (que tenhamos conhecimento pela documentação da época), morreu em consequência directa da sua participação na guerra; alguns esquivaram-se à participação activa, enfrentando o inimigo na frente de batalha. Posteriormente, amainada a tempestade, intentam nova derrota dos Franceses, desta vez fazendo uso da sua arte, narrando a memória futura de um Portugal em luta. Teodoro António de Lima, na opinião de Ernesto Soares<sup>314</sup>, um dos melhores gravadores do início do século, obteve a patente de 9º capitão da companhia do 1º Batalhão da Legião Nacional do Cais; afastado o inimigo, retornou à sua arte, tendo sido o abridor da invenção de Cirillo noticiada atrás. Mas durante o tempo em que durou a contenda, morreram alguns artistas, como Pedro Alexandrino, João de Figueiredo, o Morgado de Setúbal (1752-1809), Teixeira Barreto, Simão Francisco dos Santos, o Coxinho e, no fecho de um ciclo, o mestre gravador Francesco Bartolozzi.

Tomando em consideração que a *Série das Invasões Francesas* não se encontra terminada, considerando a morte do autor como hipótese a sustentar, qualquer um dos nomes anteriores, como também aqueles que finaram nos anos que se seguiram à rendição de Napoleão, podem ser ponderados para a sua autoria. Entre a parca produção sobre os artistas mencionados não encontramos qualquer registo relacionável com a série em estudo.

Francesco Bartolozzi, foi o primeiro retratista da época. Apesar da avançada idade e dos queixumes relativamente à prática da gravura em Portugal<sup>315</sup>, da sua chapa de metal saíram os retratos das mais proeminentes figuras nacionais e internacionais que protagonizaram aquele tempo histórico. Antes da partida para Lisboa, segundo uma

---

<sup>314</sup> Soares, Ernesto, op. cit. p.p. 361 – 362.

<sup>315</sup> Costa, Luis Xavier da - *Francesco Bartolozzi, Porto*, 1943 separata Rev. “Museu”, n.º 2 p. 17 “[Aqui, neste momento] escreve, [falta-nos todo o preciso; burris, vernizes, papel de desenho e tinta de imprensa, tudo é muito caro e não presta. Abri uma vista de Lisboa; o cobre que forneceram parecia chumbo; de modo que, com um péssimo desenho e um cobre ainda pior, fiz um trabalho vergonhoso. Ao ao que está sujeito um artista!]”.

notícia avançada pela imprensa londrina<sup>316</sup>, Bartolozzi passou à chapa um desenho da autoria de Vieira Portuense, a única narrativa concebida pelo pintor que retratara um momento da história contemporânea – *The sitting of the Council of five hundred at ST. Cloud, to whom Bonaparte having presented himself, he dissolved, Nov 10 1799*. A gravura ilustra o dia seguinte ao golpe de Estado do 18 do Brumário, um primeiro passo na conquista pelo poder de Napoleão; a data surge como um marco na sua escalada imparável, que apenas terminaria nos campos de Waterloo, depois de colocar grande parte do continente europeu a ferro e fogo. Quase fotográfica, a imagem evoca o momento que marca o final dos eventos da Revolução, quando no início do Consulado irrompia por acção do general, um tempo novo na história de França e da Europa. Recuperando o momento em que Napoleão, pela força das armas enfrenta a oposição dos deputados do Conselho dos Quinhentos, presidido pelo próprio irmão Lucien. Vieira retrata-o apreensivo, reclinando o corpo, temendo pelas reacções dos membros irados que poderiam atentar contra a sua própria vida.

Uma vez mais, a falta de um estudo sobre a obra de Francesco Bartolozzi realizada em Portugal, não nos permite incluir a concepção da *Série das Invasões Francesas* entre as suas realizações, embora seja o único artista que concebeu ou vistoriou a execução de séries de estampas sobre a temática da Guerra Peninsular.

#### **5.4.2 - Um novo caminho, método comparativo.**

A reflexão sobre a autoria da série, revelou um novo campo de possibilidades. Decidimos enveredar pelo método comparativo, intentando, através da contraposição de várias linguagens plásticas, encontrar possíveis confluências. Desejar encontrar numa obra a resposta às nossas dúvidas, exige uma busca constante, e, essa busca incessante exige procurar entender o seu lugar num sistema de outros conteúdos comparáveis, como as suas propriedades físicas apreendidas pelo olhar, a formulação das linhas que constroem a composição, a ligeireza do seu tracejar, os elementos iconográficos introduzidos, as alternâncias de luz e de sombra, traduzível nos maneirismos próprios de cada autor.

Tomando como referência os artistas vivos a trabalhar à época das invasões napoleónicas, decidimos iniciar a nossa demanda pelo próprio Cirillo, através da consulta das suas memórias biográficas, continuámos pela observância da obra de José

---

<sup>316</sup>Ibidem, p. 19 “Bartolozzi tenciona ir estabelecer-se em Portugal. A sua última obra-prima foi um retrato de Bonaparte” – *Morning Post*. Quarta-feira, 1 de Setembro de 1802.”.

da Cunha Taborda<sup>317</sup> e, de Bispo Conde D. Francisco<sup>318</sup>, terminando mais próximo da contemporaneidade, pelo estudo do compêndio de Fernando de Pamplona<sup>319</sup>. Apresentamos em anexo a longa listagem de nomes que nos serviu de guia na visita ao MNAA (nomeadamente ao seu gabinete de desenhos e gravuras), e na análise das imagens disponíveis no conjunto da bibliografia. Nenhum paralelismo foi encontrado entre os desenhos da BNL e as demais obras analisadas, embora tenhamos de ressaltar que não conseguimos ver desenhos elaborados por todos os autores incluídos na lista.

#### 5.4.3.- Uma proposta – Nicolas-Louis Delarive.

A leitura dos folhetos volantes, que descrevem os festejos decorridos depois da libertação do reino, permite concluir, que não foram apenas os artistas nacionais que concorreram à execução das imagens que embelezaram as cidades portuguesas, em plena demonstração de catarse dos momentos sentidos. A investigação encontrou um novo campo de observação, apoiado por Alexandra Markl, conservadora da colecção de desenhos do MNAA, que permitiu chegar à obra de um artista francês, estabelecido em Portugal por motivos políticos, e que iniciara a sua romagem ao sul da Europa, mal os ventos revolucionários ecoaram em Paris, com o advento da Revolução Francesa no ano de 1789.

Nicolas-Loius Albert Deleriva, Delarive ou ainda De La Riva consoante algumas notícias<sup>320</sup> sobre o pintor, nasceu em Lille, em 1755, descendente de espanhóis que se teriam fixado na capital francesa, terminando os seus dias em Portugal, no ano de 1818 e não em 1810, como José-Augusto França aponta na obra *Lisboa Física e Moral*<sup>321</sup>. Poucas linhas lhe foram dedicadas<sup>322</sup> até ao momento presente, sendo poucas as informações relativas ao seu percurso e ao seu legado pictórico.

---

<sup>317</sup>Taborda, José da Cunha - *Regras da Arte da Pintura: com breves reflexões sobre os caracteres distintivos de suas escolas, vidas e quadros dos seus mais célebres professores, escritas na língua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo Senhor Marquez e Borba*, Lisboa, Impr. Regia, 1815.

<sup>318</sup>Bispo Conde D. Francisco - *Lista de alguns artistas portugueses: coligida de escriptos e documentos...*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1839.

<sup>319</sup>Pamplona, Fernando de - *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Porto, Civilização, 1987, 5 vols.

<sup>320</sup>Saldanha, Nuno in Araújo, Agostinho - *Jean Pillement e o paisagismo no século XVIII, 1728-1808*, Lisboa, FRESS, 1996, p. 219.

<sup>321</sup>França, José Augusto - *Lisboa: histórica física e moral*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, p. 482.

<sup>322</sup>Sobre Nicolau Delarive: Araújo, Agostinho Rui Marques de - *Experiência da natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal: temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, Porto, Univ. Porto, 1991. Tese Doutor. História da Arte; Carvalho, J.M.Teixeira; Correia, Vergílio (coord.), op. cit. p.p 178 - 179; Spratley, Ricardo (pref.) - *Álbum comemorativo da Exposição de estampas antigas sobre Portugal por artistas estrangeiras nos séculos XVI a XIX: realizada nos Museus Nacionais de Arte Antiga de Lisboa, e*

Delarive iniciou os seus estudos em Lille onde frequentou a Academia de Belas Artes, tornando-se posteriormente discípulo do pintor de origem alemã, Johann Ernst Heinsius (1740-1812) que o incentivou a aperfeiçoar-se na pintura de retrato e de género. Mas, embora tivesse conseguido colocar as suas obras nos salões anuais que decorriam em Lille, tomado pela ambição e por uma certa arrogância, decide-se por acompanhar o Conde de Neuville (1776-1857) rumo a Artois. Imbuído do mesmo espírito, abandona a companhia do seu mecenas partindo com destino a Paris, onde se tornou discípulo de Francesco Giuseppe Casanova, consagrado pintor de batalhas e bambochatas. Em Lille, o director da Academia, Louis Watteau (1731-1798) aclama-o *Académico de mérito em composições de combates*.

A exaltação revolucionária em França, no final da década de oitenta, conduziu-o a Espanha, chegando depois a Portugal em 1792. Volvidos cinco anos, regressa a Espanha, prolongando a sua estadia até ao dobrar da centúria, regressando em 1800. Durante os três anos da sua estadia em Espanha, dedicou-se com êxito ao retrato de figuras proeminentes da corte madrilenha, tais como o Duque del Infantado (1768-1841), destacado Coronel nas lutas contra o exército francês na guerra do Rossilhão, e a Marquesa de Santa Cruz, posteriormente retratada por Francisco Goya em 1804. Com o início da Guerra das Laranjas, regressa a Portugal e por aqui ficou, não havendo registo de mais alguma deslocação para fora do reino, dedicando-se nos últimos anos da sua vida à pintura de género. Como “*o seu talento próprio era para as cousas pequenas*”<sup>323</sup>, segundo a opinião de Cirillo, retrata a vivência popular de Lisboa, nomeadamente feiras, tipificando também diversas profissões com uma atenção pitoresca. Nuno Saldanha destaca na pintura de Género de Delarive, uma certa “*descrição crítica da sociedade e dos costumes de então; e não uma mera descrição passiva como noutros casos (...)*”<sup>324</sup>.

Como referimos atrás, os recursos bibliográficos são escassos, nomeadamente os que se prendem com a cronologia em estudo. Mas o pintor de origem francesa não se inibiu de tomar o seu partido, optando claramente pelo partido do reino que o acolheu. Dedica-se a demonstrar as drásticas consequências da desmesurada ambição do “seu” imperador, Napoleão Bonaparte, seguindo o género que o tornou popular, celebra o

---

de Soares dos Reis, do Porto, no ano de 1944, Porto, Maranaus, 1946, p.p 12 - 16; Busse, Jacques (coord.) - *Dictionnaires critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs: de tous les temps et tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999 p. 162; Saldanha, Nuno; op. cit. p.p. 217 - 221.

<sup>323</sup> Carvalho, J.M.Teixeira; Correia, Vergílio (coord.); op. cit., p. 178.

<sup>324</sup> Saldanha, Nuno; op. cit., p. 219.

momento em que a comitiva régia chega ao cais de embarque antes da partida para o Brasil. O pintor executou ainda dois retratos do Príncipe Regente, um a meio corpo, e outro, segundo um modelo equestre. Retratou vários participantes na contenda. Entre as gravuras da BNL, existe outro retrato equestre, um herói saragoçano, Jozé Revolledo de Palafox, estampado a buril e água-forte pelo gravador Gregório Queirós (fig. 72). As pesquisas efectuadas permitiram-nos acrescentar mais duas atribuições: um retrato equestre sem grande mestria, desta feita de Lord Wellington em pleno campo de batalha enquadrado por hussardos britânicos<sup>325</sup>, e o retrato perfilado de um Hussardo (fig.73)<sup>326</sup>, neste caso assinado, sobre um fundo neutro e iluminado frontalmente recurso que evidência os pormenores do seu fardamento.

Embora bastante arrogante, e apesar de ter sido distinguido pelo seu percurso artístico, Delarive revela pouca mestria e correcção nos desenhos pertencentes ao MNAA, assim como num álbum gráfico composto por setenta fólios, obra inédita, que encontramos entre o espólio do Museu da Cidade de Lisboa.

Delarive, manifesta pouca destreza na construção das suas composições, essencialmente na articulação e proporcionalidade das partes constituintes dos vários grupos que povoam os registos da cidade de Lisboa, assim como alguma rigidez no delineamento das figuras.

José-Augusto França, refere “*nos seus pequenos quadros de costumes, de tipo holandês, mais graciosos pela anedota popular que pelo tratamento pictórico*”<sup>327</sup>. Um exame ao diário gráfico (figs. 74 a 76) do Museu da Cidade, permitiu-nos concluir que se trata de um estudo preparatório para a representação do mercado na Praça da Figueira em Lisboa. Esta proposta baseia-se na observação de certos elementos arquitetónicos e dos vários grupos de gente que encontramos incluídos posteriormente na pintura. A análise das marcas de água (fig. 77), existentes no papel do diário, permite encontrar algum paralelismo com a indicação de Ayres de Carvalho relativamente à *Série das Invasões Francesas* - uma coroa sobre um escudo com flor-de-lis.

Para o que nos interessa, existe alguma similitude formal entre os desenhos da série das Invasões Francesas e as produções de Delarive – o Álbum do Museu da Cidade, os desenhos do MNAA e a gravura de Palafox. Além da já

---

<sup>325</sup>Vide: <http://www.1st-art-gallery.com/Nicolas-Louis-Albert-Delerive/Equestrian-Portrait-Of-The-Duke-Of-Wellington-With-British-Hussars-On-A-Battlefield.html>, 10/08/2012.

<sup>326</sup>Vide: [http://www.wikigallery.org/wiki/painting\\_286394/Nicolas-Louis-Albert-Delerive/Head-of-a-Hussar](http://www.wikigallery.org/wiki/painting_286394/Nicolas-Louis-Albert-Delerive/Head-of-a-Hussar), 10/08/2012.

<sup>327</sup> França, José-Augusto; op. cit., p. 78.

referida desproporcionalidade das partes, refira-se que no registo de animais, quer analisados isoladamente, quer em conjunto, os corpos são tratados com idêntica imperícia, por exemplo na desconformidade do tamanho dos corpos em relação às cabeças, sempre demasiado pequenas. Encontramo-nos portanto perante um artista de qualidade artística mediana, tal como o que empreendeu os desenhos em estudo.

Agostinho Araújo encontra na sua obra, alguma influência da pintura espanhola<sup>328</sup>. Durante a segunda estadia de Delarive em Espanha, a 6 de Fevereiro de 1799, o *Diario de Madrid*, publicitava para venda a colecção de estampas de assuntos caprichosos desenhados e gravados por Francisco Goya. Embora não tivesse sido um êxito de vendas, não deixaram de se encontrar expostas para visionamento nos pontos de venda. Não podemos afirmar peremptoriamente que Delarive viu a obra de Goya, mas o facto de circular no mesmo círculo cortesão admite pensar que tal tivesse acontecido.

Em França, Delarive distinguiu-se como pintor de batalhas, o que explicará que os apontamentos compositivos que apresentam maior qualidade, na série de desenhos da BNL, são cenas de batalha ou cenas que implicam a demonstração de força, em detrimento das alegorias. Utiliza também um reportório iconográfico de monstros e seres demoníacos que recupera as criações fabulosas dos autores flamengos. Embora tenha recebido ensinamentos de pintores italianos, encontramos na produção Nicolas-Louis Albert Delerive uma maior proximidade com os modelos da pintura de género do Norte da Europa.

---

<sup>328</sup> Araújo, Agostinho Rui Marques de; op. cit., p. 125.



## II.<sup>a</sup> Parte

### 1. – A livre circulação de modelos entre as forças ocupadas.

Os reportórios iconográficos, particularmente aqueles que tinham uma conotação panfletária anti-napoleónica, ultrapassaram rapidamente as barreiras fronteiriças das nações ocupadas pelos Franceses. O estado de guerra favoreceu a livre circulação de imagens e modelos entre os povos beligerantes; estes reportórios iconográficos eram utilizados pelas oposições dos países ocupados para desmistificar e sobretudo desmascarar as políticas do imperador e as suas intenções mais obscuras. A estampa intitulada *Wahre Abbildung des Eroberers* (numa tradução livre, A verdadeira figura do conquistador) atribuída a Johann Michael Voltz<sup>329</sup> (1784-1858), impressa em Berlim no mês de Dezembro de 1813, obteve sucesso imediato, vendendo na semana seguinte à sua publicação 20.000 exemplares<sup>330</sup>. A receptividade obtida pela obra garantiu a sua internacionalização, sendo que estudos recentes permitiram registar cópias e variantes da gravura de origem berlinense em países como a Inglaterra, França, Alemanha, Itália, Rússia, Holanda, Suécia, Espanha e inclusivamente Portugal. Influenciado pelos mestres de caricatura ingleses, Johann Michael Voltz concebeu um retrato de Napoleão, a partir de uma imagem realizada por um artista local aquando da sua entrada triunfal em Berlim. Na imagem, o corpo e as características fisionómicas do imperador adquirem associações simbólicas, conjugando na perfeição os vários elementos iconográficos representados. No ano seguinte à edição original da gravura, durante o mês de Maio, circulariam cópias em Paris; volvidos apenas três meses, encontramos referências à venda de variantes da imagem, de concepção portuguesa, entre as páginas da *Gazeta de Lisboa* (fig. 78).

No dia 13 de Agosto de 1814, um anúncio publicado no jornal lisboeta informava que “*certo portuguez, que muitas vezes tem mostrado o quanto se interessa pela recuperação, e gloria da sua Patria, tendo visto hum caricatura, que presentemente voga pela Europa com o maior aplauso em razão da engenhosa invenção do Author, (...) observou que nesta obra se não considerava o Reino de*

---

<sup>329</sup>Feaver, William, op. cit., p. 64 “A humorous genre painter and masterly draughtsman, Voltz, who lived and worked in Munich, was a prolific illustrator of a wide range of work, from the popular illustrated broadsheets known as *Bilderbücher* to fine publications of the classics. He also produced narrative, costume and descriptive drawings and etchings, of which over four thousand have been preserved. His line-and-wash scenes of village schools and contemporary life in Germany reveal the eye for detail and humorous observation of Hogarth and Rowlandson. He was held in great esteem by his contemporaries.”.

<sup>330</sup>Parrondo, Juan Carreto - *El grabado en España: siglos XIX y XX* in *Summa artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, vol. 32, p. 252.

*Portugal. Por este motivo (...) deo-se ao trabalho de aperfeiçoar a caricatura, não só a respeito da sua similhaça da fysionomia de Bonaparte, e da propriedade do colorido, mas tambem colocando o nome deste Reino no lugar que lhe pertence entre os mais das outras Nações aliadas*”<sup>331</sup>.

Propagandeada pelo seu alto valor patriótico, dois meses volvidos sobre o anúncio inicial, uma nova entrada na imprensa criticava vivamente as vozes que se insurgiram contra a versão nacional<sup>332</sup>. Em consonância com o sucesso nos mercados europeus, a estampa deve ter encontrado grande receptibilidade junto do mercado português, pois encontrámos vários exemplares musealizados na actualidade (AHM e B.P.B./U.M.).

## **1.1 - A hegemonia do mercado de estampas inglês durante as guerras napoleónicas.**

### **1.1.1- A escola de gravura inglesa– *Humorous and entertaining prints***

A guerra permitiu a liberalização da venda de gravuras na Europa. É de referir que em nenhum evento bélico anterior se tinha assistido a este fenómeno, sendo que a popularidade dos temas anti-napoleónicos foi a razão mais importante, alguma importância teve também a escola de gravura inglesa junto dos coleccionadores continentais, desde as últimas décadas da centúria de setecentos.

Os assuntos que dominavam a actualidade continental, e com maior incidência as movimentações que decorriam em França, tornaram-se o mote temático e noticioso que doravante passaria a animar os temas de conversação britânicos. Apresentadas como “*Humourous and entertaining prints*”, as produções dos gravadores ingleses tinham como propósito último o entretenimento<sup>333</sup>. Inicialmente as gravuras eram agrupadas em volumes; os clientes podiam, em vez de comprar, usufruir das imagens através de um sistema de aluguer, o que permitia uma economia e a constante actualização dos temas. A moda britânica das “*conversacion pieces*” encontrou

---

<sup>331</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 190 de 13 de Agosto 1814.

<sup>332</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 249 de 21 de Outubro de 1814 “*A caricatura de Napoleão, que primeiro se gravou nesta Capital, com maior perfeição que a Estampa Alemã, donde foi copiada, e que tem merecido a geral approvaçãõ, apezar das tentativas, ou da presumpçãõ, ou da inveja com que se pertendeo deprimir o seu merecimento, (como se o augmento de duas palavras podesse illudir os intelligentes) continúa a vender-se pelo modico preço de 480 reis nas lojas do Guerra defronte do Collegio dos Nobres, do Carvalho aos Martyres, e de João Tiburcio em Belém.*”.

<sup>333</sup> Vide sobre: Feaver, William, op. cit.; Wolf, Reva - *Te Satirical Print in England and on the continental, 1730-1850*, Boston, Godine, 1991; Mcphee, Constance C., Orenstein, Nadine M. (coord.); op. cit.; Pascal Dupuy, *Face à la Révolution et l'Empire – Caricatures anglaises (1789-1815)*, Paris, Paris Musées, 2008.

admiradores fora dos limites insulares. Os viajantes mencionam com frequência as lojas londrinas, o contacto com as obras gravadas e a importância social que adquiriram. O exercício sobre o tempo presente e o cariz de algum modo universal das temáticas contribuíram efectivamente para a veloz propagação da gravura britânica.

A curiosidade gerada em torno das imagens seria transversal a todos os quadrantes sociais e culturais da sociedade britânica. Os assuntos tratados eram estudados em profundidade, porque os artistas procuravam explorar na chapa as temáticas que interessavam os coleccionadores. As montras londrinas expunham as novidades aos inúmeros curiosos, tornando-se pontos de referência no quotidiano da cidade, servindo como modelos de civilidade. Em breve seriam os mirones a captarem a atenção dos próprios artistas, tornando-se eles próprios motivo de sátira, devido ao burburinho gerado em torno das vitrinas. James Gilray, um nome incontornável da caricatura inglesa, sarcasticamente satirizou na sua estampa *Very Slippery-Weather*, os observadores das suas obras que, de tão absorvidos na leitura visual das novidades expostas, não reparam na queda aparatosa de um idoso (fig. 79). Num relato escrito, datado de 1802, o autor registou o corupio em torno das lojas de gravuras em Londres e o interesse dos Britânicos pelos avanços político-militares no Continente: *“If over there [on the Continent] people are fighting to defend their possessions and rights against the Corsican agitator, over here they are fighting in front of Mr. Ackermann’s window to get a first glimpse of Gillray’s cartoons. Every time a new drawing appears, they are indescribably enthusiastic, almost crazed. You have to box your way through the crowd. And I hear that, everyday, bundles of caricatures are being shipped off”*<sup>334</sup>.

Parte da produção inglesa de estampas teria como destino os coleccionadores peninsulares, como mais à frente analisaremos. Citando Pascal Dupuy: *“Si la Politique anglaise est la première source d’inspiration des caricatures, entre 1789 et 1815 ce sont les événements internationaux qui vont tenir en haleine l’opinion anglaise et représenter, pour les artistes, un filon d’informations inlassablement exploité et le plus rapidement possible.”*<sup>335</sup>.

### **1.1.2.- A livre circulação de imagens durante a Guerra Peninsular.**

Segundo Jean Tulard (1933-) a propaganda inglesa penetrou no continente, aproveitando o avanço dos exércitos aliados, favorecendo posteriormente “o

---

<sup>334</sup> Mathis, Hp.; op. cit. p. 49.

<sup>335</sup> Dupuy, Pascal; op. cit. p. 33.

*levantamento do povo português contra o ocupante francês (...)*<sup>336</sup>. Mas os estudos comparativos de obras análogas e passíveis de datação permitem concluir que no mercado português, além das gravuras originais inglesas e espanholas, circulariam, em grande número, cópias executadas a partir destas, adaptadas à realidade nacional. A cidade de Londres tornou-se um entreposto comercial e criativo de gravura de cariz satírico-panfletário. As imagens produzidas pelos artistas ingleses não se destinavam unicamente ao mercado interno porque parte delas – retratos, narrativas, as afamadas caricaturas, e um grande número de mapas - tinham como orientação a venda no exterior. Mas Londres recebia também e, posteriormente copiava e fazia entrar novamente no circuito de vendas, modelos provenientes do continente - retratos e alegorias apoloéticas. As gravuras de origem espanhola entrariam no mercado português de forma directa ou através do entreposto londrino.

No corpo descritivo dos anúncios de gravura nas páginas da *Gazeta de Lisboa*, encontramos expressões como: “*traduzida do Inglez a caricatura, que representa Bonaparte Besta Monstruosa*”<sup>337</sup>, “*Mascarada Jovial, (...) copiada e composta á vista de huma caricatura Hespanhola (...)*”<sup>338</sup>, ou ainda o “*famoso retrato em corpo inteiro (tirado do que foi remetido a Londres) da intrépida donzella D. Manoela Sanches (...)*”<sup>339</sup>.

A análise das imagens e dos descritivos textuais permite concluir que durante as invasões francesas, as gravuras circulavam sem maiores condicionalismos entre as três capitais dos reinos – Lisboa, Madrid e Londres -, e tiveram uma participação activa na Guerra Peninsular, como valorosas aliadas na luta contra as intenções expansionistas de Napoleão. O novo código implementado nos territórios ocupados acabou por funcionar a favor dos movimentos que se opunham a Napoleão, como a abolição da Inquisição, assim como a importância atribuída à doutrinação dos povos pela propagação da palavra (imprensa) e da imagem (gravura) instituída pelo próprio imperador.

O circuito comercial em Portugal, no período que antecedeu o confronto bélico, encontrava-se dominado pela censura das imagens<sup>340</sup>. Uma notícia impressa num jornal londrino em 1787, que informava sobre a recepção da gravura inglesa nos reinos

---

<sup>336</sup> Vicente, António Pedro - *O tempo de Napoleão em Portugal: estudos históricos*, Lisboa, Comissão Portuguesa de História Militar, 2000 p. 355.

<sup>337</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 10 de 11 de Janeiro de 1810.

<sup>338</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 230 de 27 de Setembro de 1811.

<sup>339</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 28 de 1 de Fevereiro de 1810.

<sup>340</sup> Vide sobre: Faria, Miguel Filipe Ferreira Figueira de; op. cit.

ibéricos, registou maior resistência à sua proliferação entre o mercado português<sup>341</sup>. Na perspectiva de Foteini Vlachou: “*Portugal did not have a an extensive local market, or a production and import level to match that of neighboring Spain, even taking into account the limitations imposed by the fact that i tis a far smaller country.*”<sup>342</sup>

No final da centúria de setecentos, a cidade de Cádiz seria reconhecida entre as demais cidades espanholas pelo seu ambiente liberal e culto, permissivo à formação de colecções de gravuras, descritas pela censura inquisitorial como “*estampas y pinturas indecentes*”<sup>343</sup>. Residente na cidade, Sebastián Martínez (1747-1800) reuniu mais de dez mil peças impressas<sup>344</sup>, segundo o inventário, muitas das quais de origem britânica, imagens que influenciaram em grande medida a obra de Francisco Goya. Os autores que se dedicaram ao estudo do legado pictórico do génio da pintura espanhola, como poderemos constatar por exemplo pelas conclusões de Reva Wolf<sup>345</sup>, reconhecem uma grande transformação na sua obra, essencialmente na sua produção gráfica, a partir do momento em que tomou contacto com a numerosa colecção de gravuras de Sebastián Martínez durante o seu período de convalescença na residência do coleccionador durante o ano de 1793.

A partir da segunda metade do séc. XVIII, a escola de gravura inglesa passou a incorporar as colecções da aristocracia europeia continental, suplantando a supremacia das afamadas produções francesas e italianas. Seguindo os modos de sociabilização inglesa, as gravuras passaram a animar os temas de conversação dos saraus no continente. O Grand Tour, para além do aprimoramento cultural dos viajantes, favoreceu a comunicabilidade e aculturação dos seus anfitriões. William Beckford (1760-1844), antes de iniciar a sua viagem, comprou num leilão em Londres dois álbuns de caricaturas de Hogarth, que o acompanharam durante o seu périplo europeu. Aquando da sua estadia em Portugal, como menciona nas suas memórias, os seus álbuns

---

<sup>341</sup> Vlachou, Foteini, *O Povo mais amado de Deus. War and religion in Portuguese popular prints of the Peninsular War*, in *Da Guerra Peninsular. Retratos e Representações*, Maria de Deus Duarte, Calendoscópio, Lisboa, 2010, p. 114 “*In an anonymous article regarding the trade of prints and British exports, publisher in the newspaper The World in 1787 in London, Spain is mentioned as “beginning to deal largely in this commodity”, while Portugal “by the uncorrected error of some religious persuasion, prohibits all importacion of engravions...”*”.

<sup>342</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>343</sup> Medina, Maria Pemán - *Estampas Y Libros que vió Goya en casa de Sebastián Martínez*. Archivo español de arte. Madrid, Vol. 65, n.º 129-160 (Jul. – Dic. 1992), p. 304.

<sup>344</sup> Ibidem, p. 306.

<sup>345</sup> Wolf, Reva; op. cit.

animaram os convivas durante os serões, quando o mau tempo convidava ao recolhimento<sup>346</sup>.

### 1.1.3.- A gravura inglesa nas colecções portuguesas.

Durante a contenda, circularam em Portugal gravuras de proveniência britânica, no seu formato original (legendagem em inglês). Tomamos como exemplo a estampa incorporada na colecção da B.P.B./U.M. - *Bear, The Monkey, The Turkey and The Bull or The True Cause of the Russian War!!* - uma obra da autoria do mestre da caricatura Isaac Cruickshank publicada em Londres, em 1808 (fig. 80).

Hábeis estratégias na venda de gravuras, rapidamente os impressores ingleses identificaram as necessidades do novo nicho de mercado que se abria com a guerra procurando satisfazer um público ávido da singularidade e visualidade das suas obras<sup>347</sup>. Os impressores britânicos J. Lauriere, Berhmann & Collmann e I. Hadwen recorrendo a novas estratégias comerciais executaram obras originais traduzidas em português e espanhol. Registámos vários exemplos incorporados na B.P.B./U.M. Editada em Londres entre o ano de 1808 e 1809 pelo impressor Rudolf Ackermann (1764-1834), a gravura intitulada *Explicação das Armas, e apoios de Napoleão* foi impressa com legendagem exterior em português (fig. 81), mantendo a legenda original no texto, incluso na imagem. Avaliando pelo número de versões que encontrámos da gravura, concluímos que obteve grande popularidade à época. Outro exemplar, muito peculiar pela sua estrutura é *Birth of Bonaparte* impresso pelo mesmo editor, apresenta na área reservada à introdução da explicação iconográfica os três idiomas em simultâneo (fig. 82). Registámos ainda na mesma colecção duas litografias de origem inglesa com legendagem em português - *Caçada dos Corsos Imperiais, e Reais dedicada aos amantes da caça* (fig. 83) e *O Patriotismo Espanhol Triunfante da Rapacidade Francesa* (fig. 84). Embora não apresentem qualquer indicação adicional sobre o autor

---

<sup>346</sup> Simões, João Gaspar (trad.) - *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Lisboa, BNP, 2009, p. 109 “*Quem havia de esperar um tempo assim invernos, no pino do Verão (Agosto) e no temperado clima de Portugal? Bezerra e Aguilar jantaram comigo. O marquês e o abade vieram para o chá. (...) Sentei-me comodamente entre as dobras dos reposteiros. O marquês e Verdeil estavam debruçados sobre os dois volumes de Hogarth, que eu comprei no leilão de Sir Jonh Elliot, e Franchi fazia variações ao piano com todo o seu vigor. Apesar do fragor destas notas musicais e do barulho que fazia M. Verdeil a explicar os desenhos de Hogarth, o abade adormeceu e eu caí numa espécie de sonolência.*”.

<sup>347</sup> Conrad, Kent; op cit., p. 64 “*Después de los triunfos salamantinos, algunos impressores británicos quisieron aprovechar el mercado peninsular. Elaboraron pliegos destinados a la confección de abanicos plegables con los retratos de los héroes de guerra españoles y británicos. Tratando de explotar los buenos sentimientos en un mercado nuevo para los productos británicos, convirtieron la guerra en tema comercial para el público femenino.*”.

ou editor, sabemos que a última resulta de uma cópia de mestre da caricatura Thomas Rowlandson, que a intitulou *King Joes retreat from Madrid*, explorando tematicamente a perda de poder momentânea dos Franceses sobre Madrid durante o mês de Agosto de 1808.

Como vimos atrás, a procura garantia a reimpressão ou cópia de uma obra. Mas não foram apenas os gravadores ingleses a efectuarem cópias tomadas dos seus congéneres; com celeridade, as estampas foram copiadas e reinterpretadas pelos gravadores peninsulares (assim como pelos restantes artistas europeus). As cópias sofreram alterações compositivas e reinterpretações devido a alguma incapacidade técnica ou destreza dos copistas, mas também pela preocupação de adaptar a mensagem aos distintos receptores das estampas. As legendas (traduzidas ou reestruturadas) foram escritas nas respectivas línguas e adaptadas às suas particularidades.

Os artistas trabalhavam directamente sobre a gravura original, passando a ponta de gravar com agilidade, de forma a minimizar os espaços em branco. Na perspectiva de Jesusa Vega<sup>348</sup> os gravadores acederiam com alguma rapidez aos originais ingleses. Publicada nas páginas do *Diário de Madrid* durante o mês de Outubro de 1808, a estampa *La fiesta de toros en España*, reproduz uma criação original de James Gillray editada em Londres a 11 de Julho do mesmo ano (fig. 85), distando escassos meses entre a sua feitura e a execução da cópia pelo gravador ibérico<sup>349</sup>. Ao contrário do exemplar espanhol, a versão portuguesa não encontrou espaço publicitário na imprensa, mas foram identificados dois exemplares, um na colecção da BNL e outro na colecção da B.P.B./U.M. *O Toureiro do Norte toreado em Hespanha* (fig. 86), imagem que recupera a tradição tauromática dos reinos da Ibéria, apresenta ligeiras diferenças compositivas e iconográficas nos atributos dos diversos personagens representativos do poder temporal e religioso que se dispõem em torno da arena, e observam a pouca destreza de Napoleão nas lides do touro (Espanha). Ambas as cópias para além de apresentarem menor qualidade se comparadas com a gravura original, perderam a comicidade implícita na legenda, que os tradutores não conseguiram plenamente interpretar.

Nos primeiros tempos do combate imagético, não foram apenas reaproveitadas gravuras de produção recente, também imagens concebidas nos anos que antecederam a

---

<sup>348</sup> Veja, Jesusa; op. cit. p. 22.

<sup>349</sup> Ibidem, p. 22.

contenda, se adequaram à actualidade. Comparando a obra original de James Gillray (fig.87) intitulada *Maniac-Raving's –or- Little Boney in a strong Fit*, (impressa no ano de 1803, inspirada na eminência de uma invasão territorial a Inglaterra pelas forças francesas) com as duas cópias ibéricas concluímos que apesar do distanciamento das duas versões em termos qualitativos relativamente à obra do mestre da caricatura inglês, especialmente no tratamento da expressão de Napoleão (causadora de grande perturbação e dinamismo no original), a gravura que apresenta o texto em português (fig. 88) apresenta maior proximidade com a invenção original. O executor da versão espanhola apresenta menor destreza artística essencialmente no tratamento formal da figura do imperador (fig. 89). Para lá das divergências na opção compositiva, no tratamento dos fundos e sombreamentos, as duas imagens divergem no modo de execução. A legendagem na composição original de James Gillray, surge como elemento dinamizador da composição, as formas desenvolvem-se em torno das palavras, assim qualquer alteração textual implicaria uma nova distribuição formal.

Ao mercado Ibérico de gravura chegariam para além das afamadas caricaturas inglesas, realizações populares e ilustrações das campanhas militares: *“Aun antes de la batalla de Waterloo, los relatos peninsulares inician una trayectoria que será la base de la mitología británica decimonónica. Por outro lado, las distorciones gráficas, perfeccionadas desde Hogarth para criticar las contumbres y debilidades humanas, avivan la narrativa de las batallas. La grand historia gusta porque tiene aires de historieta, y el carácter irónico del lector británico se divierte con los rasgos irreverentes de las ilustraciones”*.<sup>350</sup>

Realizadas sem grandes preocupações técnicas ou de construção compositiva, desviando-se de qualquer necessidade de registo de apontamentos geográficos dos locais onde se perpetuaram as cenas retratadas ou da reconstituição exacta dos factos, os executores intentaram apenas o registo noticioso dos eventos, criando suportes visuais complementares às palavras noticiadas na imprensa. Encontramos a influência dos traços compositivos ingleses, numa estampa alusiva à Batalha do Buçaco (fig. 90) e noutra relativa à tomada da praça de Badajoz<sup>351</sup> (fig. 91). Embora as investidas bélicas decorram em espaços geográficos distintos, a primeira, em campo aberto e a segunda, a tomada de um espaço citadino amuralhado, ambas recuperam o imaginário das gravuras

---

<sup>350</sup> Conrad, Kent; op. cit. p. 60.

<sup>351</sup>A primeira gravura menciona os autores (inventor e gravador); a segunda não revela autoria, mas encontrámos um alongado anúncio publicado na *Gazeta de Lisboa* no dia 27 de Agosto de 1812 que nos remete para a estampa. Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 200 de 27 de Agosto 1812.



populares britânicas. Num primeiro plano, detendo-se sobre o campo de batalha juntamente com o seu estado-maior, encontramos a imponente figura de Lord Wellington enquadrado por formas circulares, que quebram a monotonia das composições e recuperam o fogo dos canhões. O gravador através da singeleza das linhas gravadas e aligeiramento de pormenores paisagísticos ou cenográficos (elementos potencializadores de distração do observador), procura recuperar apenas o simbolismo do acto.

Poderemos intentar encontrar explicação para a dependência do mercado espanhol e britânico, na pouca destreza técnica dos gravadores portugueses na aplicação do método inglês a água-tinta e água-forte, pois o ensino em Portugal privilegiava a aplicação dos métodos reconhecidos pelas escolas francesa e italiana, como nos indica Ernesto Soares<sup>352</sup>. Assim, vários factores contribuíram para a escassez de gravura de produção nacional, por exemplo o nível incipiente do ensino, os diminutos recursos e os condicionalismos da função atribuída à estampa até então, ou seja, a ilustração de livros e execução de obras de devoção. Durante a primeira metade da centúria de setecentos, o rei D. João V procurou fixar gravadores de origem francesa em Portugal e nos anos que se seguiram, com a inauguração da primeira aula, a gravura ganhou novo estatuto, tendo os seus melhores alunos sido enviados para Itália<sup>353</sup>, para aprimorarem os seus dotes. No final da centúria, preterindo o aprendizado junto dos gravadores franceses e italianos, os alunos portugueses que demonstravam maior engenho na sua arte seguiam para Inglaterra, procurando receber o ensinamento dos mestres gravadores locais. No final do século XVIII, terminava a hegemonia da escola francesa e italiana de gravura devido à grande popularidade e avanços técnicos conseguidos pelos gravadores britânicos. Alguns dos artistas portugueses que seguiram para Inglaterra, como por

---

<sup>352</sup> Soares, Ernesto - Apontamentos biográficos do gravador Gregório Francisco de Assis e Queiroz, Lisboa, Imprensa Limitada, 1928, p. 11 "*Nestas tres escolas (aula de carneiro da silva, escola de arco do cego e de bartolozzi), ensinavam-se e praticavam-se apenas os metodos de gravura usuais, descurando-se talvez por falta de publico especialmente educado, os processos usados em França e Inglaterra conhecidos pelos nomes de agua tinta e maneira negra, applicações da água forte.*

*Assim vemos na Aula de Carneiro da Silva praticar-se apenas o método do buril sêco ou da ponta com aplicação da agua forte no contorno do desenho.*

*A Escola do Arco do Cego, ensinou e usou do mesmo processo, se bem que no compêndio que adoptava para ensino dos seus discípulos, ensinasse todos os outros métodos, já de há muito usados no estrangeiro e de efeitos surpreendentes, como era a mezzo tinta ou maneira negra.*

*Durante o ultimo período, que abrange a escola de Bartolozzi e Queiroz, os processos adoptados são os mesmos das escolas anteriores e tambem o processo do ponteadou ou pointillé em que ambos eram exímios artistas."*

<sup>353</sup> Vide sobre o ensino e evolução da gravura durante o séc. XVIII: Costa, Luís Xavier da - *As belas artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, [s.n.], Centro Tip. Colonial, 1935; França, José-Augusto - *História da Arte em Portugal*, Barcarena, Presença, 2001-2004; Faria, Miguel Filipe Ferreira de; op. cit.

exemplo João Caetano Rivara, acumularam ambas as experiências de aprendizado (romana e londrina).

Mas apesar da aproximação à arte da gravura segundo o modelo e metodologia britânicos, nenhum dos bolseiros enviados a Londres, aquando do retorno a Portugal aplicou os formalismos, os temas ou técnicas que marcaram a época áurea da gravura inglesa – a caricatura. Por exemplo o gravador Manoel Marques de Aguiar, embora lhe fosse recomendado o visionamento das mostras das lojas de gravura no sentido de escolher o mestre pretendido (depois de lhe ter sido negada a incursão nas oficinas de Francesco Bartolozzi e William Sharp<sup>354</sup>), acabou por receber ensinamento junto de Thomaz Milton (1743-1827), especializando-se na gravação de paisagens. Os artistas que se lhe seguiram, Gregório Francisco de Queiroz e Vieira Portuense, acabaram por distanciar-se dos modelos aí praticados, tornando-se pelo contrário, discípulos do afamado gravador florentino, Francesco Bartolozzi, ou seja especializando-se na prática do método do pontilhado e do buril; José António do Valle (1765-1840) distinguiu-se na abertura de cunhos. João Caetano Rivara, o único bolseiro casapiano entre os demais, uma aposta pessoal do próprio Pina Manique com o objectivo de o recrutar como mestre na futura escola de gravura a inaugurar na instituição que regia, ao regressar a Portugal ingressou no Real Jardim Botânico, afastando-se da produção de obra gráfica figurinista.

No início da centúria de oitocentos, tomada a decisão de fundir num mesmo organismo a extinta Casa Literária do Arco do Cego e a Impressão Régia, chegou a Portugal através de convite régio o gravador italiano de renome internacional, Francesco Bartolozzi. A obra deste gravador de origem florentina foi amplamente reconhecida ao tempo, e, pela sua oficina em Londres passaram alguns dos nomes que intervieram no processo de dignificação da arte da gravura em Inglaterra, como James Gilray, um dos mestres da época áurea da estampa insular. Embora a gravura não encontrasse o devido reconhecimento como disciplina académica em Inglaterra, Bartolozzi ingressou na Academia Real como professor de desenho, e, em paralelo com o ensino aí ministrado, ensinaria na sua oficina a arte da gravura, segundo o método que o popularizou. Atendendo à viabilidade do mercado, dedicou-se à comercialização das suas próprias criações e das dos seus alunos, tendo em parceria com o filho Gaetano Stefano Bartolozzi (1757-1821), chegado a abrir uma loja em Londres, na Great Tichfield Street,

---

<sup>354</sup> Vide sobre a estadia dos gravadores portugueses em Inglaterra: Faria, Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria; op. cit.

embora, devido à vida boémia que o seu primogénito levava, tivesse cessado a sua actividade como impressor-editor; o que motivou um grande regozijo por parte dos coleccionadores, porque os bens da F. Bartolozzi & C.<sup>a</sup> seriam liquidados a preço de saldo num leilão da Christie's no ano de 1797, pouco tempo antes da partida do gravador italiano com destino a Portugal. Independentemente do desconhecimento ou da menor aplicabilidade da técnica inglesa de reprodução de imagens, entre os gravadores ibéricos, na base da arte da gravura encontramos sempre um desenho passível de ser copiado como veremos em seguida aquando da apresentação do Diário gráfico do Capitão Manuel da Paz.

## 1.2. - O mercado Ibérico de Gravura durante a Guerra da Independência.

A ferocidade da guerra alterou o rumo da Europa na viragem do séc. XVIII para o séc. XIX, questionando padrões ancestrais que sustentavam os modelos sociais e políticos vigentes. A sua duração alterou profundamente a vivência dos povos peninsulares, tanto pela sua intensidade, como pelos valores e sentimentos que fez eclodir na luta pela reconquista da liberdade perdida e pelo retorno das primeiras figuras de cada reino, ausentes ou aprisionadas pela acção das forças de ocupação.

A consciência patriótica acentuou-se entre os povos ocupados; a rebelião iniciou-se, não apenas no confronto armado, mas também na utilização de novos recursos (permitidos inclusivamente pelas liberdades implementadas pelos próprios Franceses) que libertaram do jugo censório a escrita e a imagem<sup>355</sup>. Com diz Rui Ramos “Nunca como durante a guerra a imprensa fora tão numerosa e livre. Entre 1808 e 1814, há registo da publicação de cerca de 2000 panfletos e folhas volantes, e circularam perto de 25 periódicos”<sup>356</sup>.

No prospecto de abertura do *Semanario Patriotico*, um jornal de edição espanhola traduzido para português, as primeiras linhas evidenciam o importante contributo das edições patrióticas no esforço de guerra: *A Opinião pública he muito mais forte que a authoridade malquista e os exércitos armados. (...) He pois de absoluta necessidade dar a este ressorte moral quanta elasticidade for possivel; e para*

---

<sup>355</sup> Visser, Bianca (coord.), op. cit., p. 450 “Es interesante señalar que este tipo de imágenes se editan simultaneamente a los panfletos que la élite culta produjo en estos años como instrumento para implicar al Pueblo en la lucha contra el invasor, y con los que comparten temática y carácter crítico. Evitando censuras anteriores – un símbolo del desmoronamiento institucional del Antiguo Régimen que constituía otra de las causas de la inexistencia estampa satírica en España -, la ironía, el sarcasmo y los insultos dirigidos a Napoleón, la Revolución Francesa y la influencia y dominación francesa en España, constituirán en ambos tipos de obras, escritas y grabadas, sus principales ejes argumentales.”.

<sup>356</sup> Ramos, Rui (coord.) - *História de Portugal*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2009 p. 450.

*isto não há melhores meios, que os que proporciona a impressão dos papeis periódicos, destinados por sua natureza a excitar, soster, e guiar a opinião pública*<sup>357</sup>. Valoriza a importância do jornal em causa, pois deverá ser “*considerado como huns Annaes, onde estejam depositados os feitos memoráveis da crise presente; e delles poderá valer-se o historiador, que algum dia queira fazer hum quadro digno da posteridade, para servir de exemplo ás Nações, que se esquecem de si mesmas.*”<sup>358</sup>

A arte da gravura tornou-se permissiva ao estabelecimento de novas relações comunicacionais e artísticas; entre os povos da Península Ibérica, a utilização da imagem adquire doravante uma nova função - a da politização do observador<sup>359</sup>. Para além dos valores estéticos de cada obra, a gravura transporta em si uma mensagem de resistência e união contra o invasor, informando sobre os seus avanços, desmistificando as promessas de prosperidade e palavras vãs. O facto da maioria da população continuar a ser pouco alfabetizada consagra a imagem como um meio facilitador da mensagem a perpetuar.

A gravura afastando-se do intento meramente cenográfico das anteriores representações de cenas de batalha, apresenta-se agora como uma força motriz. O memorial imagético da história europeia ao tempo das invasões napoleónicas reconstitui-se a partir de centenas de espécimes gravados, dispersos pelas várias colecções entretanto reunidas: no British Museum<sup>360</sup>, na Biblioteca Nacional de França ou Madrid, entre outras tantas passíveis de nomeação.

Nos reinos Ibéricos, sincronicamente deu-se início à venda de estampas-panfletos; em Espanha surgem com o início da luta armada, pouco depois da revolta do Maio madrileno no ano de 1808 e consequente ruptura da aliança franco-espanhola. Em Portugal, teremos de esperar pelo embarque das tropas de Junot para encontrarmos propagandeados os primeiros anúncios nas páginas dos jornais. Maria José Rivas

---

<sup>357</sup> Castro, Tomás Ferreira de (trad.); *Semanario Patriotico*, n.º1 (Jul.1808) Lisboa, Impr. Régia, 1808, p.p. 3 - 4.

<sup>358</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>359</sup> Dèrozier, Claudette; op. cit., vol I, p. 38 “*En Espagne, c’est un phénomène nouveau. L’estampe, comme la presse quotidienne, fait son entrée dans le monde de l’histoire, non seulement pour renseigner, mais aussi pour orienter les lecteurs et les spectateurs, en d’autres termes pour les politiser.*”

<sup>360</sup> Mathis, Hp.; op. cit., p. 45 “*The quantity of cartoons published reflects the intensity of the nacional and internacional political scene. The catalogue of satirical prints held by the British Museum indicates that approximately eigh thousand plates were published between 1770 and 1815, almost three times the worldwide production registered until then. This was a direct resulto f the vast popularity of cartoons in England, a phenomenon that struck many foreign visitors to that country.*”

Capelo<sup>361</sup> no seu estudo sobre o mercado da gravura espanhola ao tempo da Guerra Peninsular, concluiu que durante os primeiros anos da contenda os gravadores dedicaram-se quase em exclusivo ao retrato e à produção de alegorias e caricaturas, só a partir do ano de 1813 é que passaram a predominar as imagens de carácter histórico-narrativo. Depois da libertação do jugo francês, com o retorno do rei Fernando VII<sup>362</sup> e afastados os receios bélicos, os artistas dedicam-se na sua grande maioria à gravação de imagens comemorativas e retratos régios. No circuito comercial de gravura em Portugal a impressão de estampas narrativas principiou paralelamente com as outras propostas temáticas.

Os anos decorridos entre 1809 e 1811 foram os mais animados no mercado de estampa lisboeta, julgando pelo número de entradas nos jornais. Não foram registadas quaisquer entradas relativas a imagens satíricas nos anos de 1812 e 1813; voltamos a registar dois apontamentos no ano 1814, cessando em seguida os anúncios de venda de gravura caricatural. Na capital do reino espanhol, durante o ano de 1814 “*se fue progresivamente normalizando la venta de estampas y, si los intereses habían estado muy trastocados por los acontecimientos del día, la venta de temas tradicionales se fue recuperando. La estampa religiosa y sus típicos anuncios aparecieron nuevamente*”<sup>363</sup>. No ano seguinte, em Portugal o livreiro Francisco Xavier de Carvalho ainda propagandeava a oferta de *hum grande número de Estampas Inglezas, e de Retratos gravados pelo insigne Professor Bartolozzi; Cartas Geograficas das quatro partes do Globo e seu Mappa mundo; Atlas Geograficos Portuguezes, Francezes e Inglezes; os grandes Mapas de Arrowsmith, muito modernos e exactos, já prontos, e envernizados para Salla: e se incumbe de apromptar qualquer encomenda para dentro e fóra do Reino.*”<sup>364</sup>

Ultrapassadas as divergências que opunham os povos, a gravura retoma os temas explorados antes da guerra, ou seja a produção de imagens de devoção e séries de retratos de figuras proeminentes da historiografia nacional. Transformando-se a gravura num meio primordial de comunicação, esclarecedor e catalisador de ideias durante o

---

<sup>361</sup> Capelo, Maria José Rivas in Rebollo, Angel Rodríguez - *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre la Guerra de la Independencia: celebradas del 5 al 7 de mayo de 2008*, Madrid, FUE, 2009, p. 124.

<sup>362</sup> Visser, Bianca (coord.); op. cit., p. 44 “*El retrato del rey fue uno de los motivos de más éxito iconográfico en los años de la guerra. Símbolo de la nación española que combatía contra el intruso, su efigie constituyó un referente en el mercado español de estampas desde los inicios y hasta el final de la guerra. Su reclusión en Francia hacía que las estampas con su retrato adquiriesen un indudable simbolismo que reforzaba el valor substitutivo y representativo.*”.

<sup>363</sup> Veja Jesusa; op. cit. p. 36.

<sup>364</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 110 de 11 de Maio de 1815.

período que durou o conflito, as gravuras de cariz religioso praticamente desapareceram<sup>365</sup>. A imagem passou a servir o poder das forças terrenas, como estandarte do heroísmo dos protagonistas da contenda em forma de memorial.

Adquiridas nos circuitos clandestinos ou em estabelecimentos de venda anunciados na imprensa, as gravuras difundiram-se irregularmente nos anos em que durou a ocupação. Entre a parafernália de anúncios presentes na última página dos periódicos, a venda de imagens em Espanha encontrava-se entre os produtos mais propagandeados, entre os jornais portugueses foram anunciadas primordialmente na *Gazeta de Lisboa*, e, embora o número de anúncios aumente durante o decorrer do conflito, comparativamente com as propostas apresentadas em anos anteriores, surgem de forma muito intervalada.

Registámos que na sua grande maioria, os anúncios remetem para a compra de livros que incitavam à elevação dos valores patrióticos e para a venda ou aluguer de imóveis. Na pesquisa em publicações periódicas, apenas registámos dois anúncios fora da *Gazeta de Lisboa*. O primeiro, no jornal conimbricense, *Minerva Lusitana*, que divulga uma gravura que recuperava os preparativos do embarque da família real<sup>366</sup>, e, noutro anúncio, a venda de um mapa da Corunha<sup>367</sup>. Os restantes anúncios encontrados, devido às características peculiares das publicações em causa, a maioria delas de índole satírica – *Gazeta do Rocio*<sup>368</sup> e *O Telegrafo Portuguez, ou Gazeta para depois de jantar*<sup>369</sup> - serão registos caricaturais dos anúncios publicados pela *Gazeta de*

---

<sup>365</sup> Registamos apenas cinco entradas relativas a gravura de cariz religioso durante o período em estudo (1808-1816) na *Gazeta de Lisboa*: n.º 51 de 24 de Dezembro de 1808, n.º 81 de 4 de Abril de 1810, n.º 132 de 7 de Julho de 1813, n.º 207 de 4 de Setembro de 1813 e n.º 149 de 27 de Junho de 1815.

<sup>366</sup> Cf. *Minerva Lusitana*, n.º 75 de 4 de Janeiro de 1809 “Publicou-se huma excellente gravura em que se representa o embarque do nosso Augusto e Amado PRINCIPE REGENTE, e de toda a Familia Real para o Brazil no Caes de Belém em o dia 27 de Novembro de 1807. Vende-se em Coimbra na Loja de Francisco de Assis.”.

<sup>367</sup> Cf. *Minerva Lusitana*, n.º 99 de 21 de Março de 1809 “Relação do combate da Corunha. Gravura com o plano da cidade e porto da Corunha com a posição dos exércitos durante a batalha”.

<sup>368</sup> Cf. *Gazeta do Rocio*, n.º 4 “Sahio á luz huma dissertação muito útil á Feitoria Franceza, composta por hum Cirurgião Portuguez, e dedicada ao General Delaborde, que tem por titulo = quanto o clima de Portugal costuma enlouquecer os Francezes, com estampas abertas em talha doce de azeite, entre as quais merece grande attenção a pintura ao vivo da casa dos Orates postos ao fresco, e a invenção de humas Disciplinas Inglezas, que levaõ coito, e cabelo.”; *Gazeta do Rocio*, n.º 8 “Caricatura-Vende-se em Villa França huma estampa, que representa o séquito do General em Chefe indo bater os Inglezes; estes estão todos mortos: e o General sentado entre a Madama Foi, e Troussel lamentando os males de Bellona, as encaminha para Venus.”; *Gazeta do Rocio* n.º 28 “Os Duendes de Bragança a cavallo nos Judões de lá mesmo: caricatura muito expressiva imaginada pelo Corregedor Mór do Porto Mr. Taboureau, dedicada ao célebre Intendente da mesma Cidade Mr. Perron da Ordem da indignidade.”.

<sup>369</sup> Cf. *O Telegrafo Portuguez, ou Gazeta para depois de jantar*, Nº 9 de 19 de dezembro de 1808 “Estampa illuminada, que representa Bonaparte methamorphoseado de mulher, atacada das ultimas dores de parto, fazendo géstos dolorosos, e infinidade de mulheres, que o rodeião, e lhe dizem: se elles te

*Lisboa*. Recorrendo à exploração dos conteúdos humoristas e ridicularizando o inimigo, actuavam como forma de catarse da repressão inimiga e de elevação dos valores patrióticos.

As propostas de venda de gravuras aliciavam para a compra de obras “*dignas de estimação de todos os bons patriotas*”. Além dos elogios e de uma descrição sumária, ou por vezes alongada das qualidades de cada peça, acrescentava-se alguma informação basilar, como o local de venda<sup>370</sup>, um texto explicativo, a referência à fidelidade ao original (especialmente quando se tratava de retratos<sup>371</sup>), se eram ou não coloridas e ainda esporadicamente, a técnica de gravação, dimensões e a tipologia do papel empregue.

Mas além dos textos explicativos, há texto na própria gravura, através da intersecção de balões que saíam das bocas de determinados elementos (como se de uma BD se tratasse), ou ainda através de legendas internas e externas. Para maior clareza, o inventor numerava, com números ou letras o sentido de leitura dos acontecimentos registados, em correspondência com uma legenda introduzida à margem da composição visual. Cardini, na tentativa de orientar o observador no avanço dos exércitos, introduziu números numa alegoria à batalha do Vimeiro. Um certo secretismo rodeia a interpretação da gravura da *Oitava figura* (fig. 92), onde num jogo entre imagens e palavras, se escondem outras intenções como a evocação da maçonaria.

A escassez de recursos económicos, ou talvez a estreiteza do mercado de estampas português, conduziram ao repensar das estratégias de venda; pela análise dos anúncios publicados, aparentemente os coleccionadores mostram uma preferência clara pela compra de estampas avulsas. Estas estampas podiam ser adquiridas através do sistema de subscrição antecipada, de rifa<sup>372</sup>, junto dos vários distribuidores ou ainda por compra directa aos artistas. Mas nem sempre o mercado de obra gravada passava pelos espaços especializados; segundo Miguel de Faria, apenas em “*casos pontuais os estabelecimentos que se identificam como “loja de estampas”, e mesmo nestes casos com intermitências que os dispensa noutros ramos de actividade paralelos.*”<sup>373</sup> Os consumidores poderiam adquirir as obras gravadas em lojas de vidros, mercearias,

---

*custassem tanto, não os mandarias tu ao açougue!! Oferecida a todas as Mães, que tiveram tido a infelicidade de ter filhos conscriptos, por hum Pai de familia, que já por lá tem seis sem saber delles.”.*

<sup>370</sup> Utilizam-se regularmente em alternativa a indicação “vende-se nas lojas do costume”.

<sup>371</sup> Sugeridas por expressões como: “segundo modelo feito da mascara”, “Nelle saõ exactamente delineadas a figura, feições, e talhe do corpo”, etc.

<sup>372</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 268 de 11 de Novembro de 1815.

<sup>373</sup> Faria, Miguel Filipe Ferreira Figueira de, op. cit., vol. I, p. 355.

ferragens, bebidas ou ainda na base do circuito de vendas junto de vendedores ambulantes em tendas ou *mulheres vendedeiras* ou “*vendilhões*” que calcorreavam a cidade apregoando as imagens<sup>374</sup>. O pintor Domingos António Sequeira disponibilizou a sua gravura *Sopa de Arroios* para subscrição na loja de ferragens de seu cunhado, João Baptista Verde, situada na Rua do Arsenal em Lisboa<sup>375</sup>. O primeiro pintor régio não recorreu ao anúncio de jornal como forma de propagandear qualquer obra gráfica, preferindo a impressão de folhetos.

Os dois pontos de venda em Lisboa, que registam o maior número de entradas na *Gazeta de Lisboa*, foram a própria loja associada à Gazeta e o estabelecimento de Francisco Xavier de Carvalho, local onde se poderia encontrar diversas obras importadas de Inglaterra e de Espanha. Consequentemente, devido à concentração de lojas e da localização dos diversos impressores-gravadores, as duas capitais dos reinos – Lisboa e Madrid – dominaram todo o processo desde a elaboração à distribuição das gravuras. Seguindo as sugestões dos anúncios da imprensa nacional, outras cidades portuguesas disponibilizavam para venda algumas das obras enunciadas: Porto, Coimbra, Braga, Elvas e inclusivamente surge a nomeação de Badajoz. As gravuras tendo circulado maioritariamente na clandestinidade na Espanha ocupada, em território português o mercado movimentava-se com maior fluidez<sup>376</sup>. Os avanços e recuos no teatro de guerra influenciaram em grande medida a edição e publicitação das estampas; em Madrid, as ausências do rei intruso, D. José I (1768-1844), dinamizavam o comércio da gravura, pois tal facto permitia aos vendedores maior liberdade de acção.

Procurando garantir o sucesso da obra, devido aos custos inerentes ao processo produtivo, os artistas ou os seus intermediários antecipam o anúncio das futuras realizações, afiançando condições vantajosas a todos aqueles que desejassem adquirir por antecipação as estampas anunciadas através de jornais ou panfletos. Alguns dos

---

<sup>374</sup> Ibidem, vol. I, p.p. 371-372

<sup>375</sup> Ibidem, p. 371.

<sup>376</sup> Portugal perdeu temporariamente a sua autonomia política apenas durante a primeira ocupação liderada pelo general Junot no ano de 1807. Ressalvamos ainda que nem todo o reino estaria sobre liderança efectiva das forças napoleónicas, pois o contingente humano seria reduzido, facto que impedia a total dominação territorial (apena Lisboa, Setúbal, Porto e parte da costa). No ano seguinte, com a tomada da cidade do Porto, apenas a Norte do reino e igualmente por um curto período temporal assinalamos a presença francesa. Apesar de durante a terceira invasão os Franceses no ano de 1810 chegarem perto da cidade de Lisboa, a força ocupante liderada pelo general Massena foi obrigada a retirar-se sem atingir o sucesso da missão. O reino espanhol manteve-se subjugado aos interesses de Napoleão durante seis longos anos, apenas alguns pontos, como a cidade de Cádiz, conseguiram manter-se livres do pesado jugo.



criativos<sup>377</sup> dominaram todo o processo de invenção e conclusão das estampas, colocando directamente as suas obras no mercado, dispensando o agente comercial. Mas quem assumia a liderança do circuito de vendas e edição seriam os livreiros. Não foram apenas os artistas que recorreram à venda por subscrição, também a própria Coroa como forma de sustentabilidade da guerra, fez reverter o produto da venda de uma gravura em favor da Caixa Militar: o retrato régio executado pelo pintor Pellegrini e burilado pelo gravador régio Francesco Bartolozzi, devidamente autenticado com a assinatura do príncipe regente D. João.

Registámos poucas referências à venda de séries. Apenas uma, constituída por quatro estampas no ano de 1809<sup>378</sup>, e, dois anos volvidos, a publicitação da obra conjunta do escultor Amatucci e do gravador Bartolozzi. Foram noticiadas ainda alguns conjuntos de estampas realizadas no exterior do reino, como por exemplo as gravuras da autoria de Henry L'Évêque - *Campaigns of the British Army in Portugal, under the command of General The Earl of Wellington*<sup>379</sup> - e ainda, com grande destaque na imprensa, a série da autoria de Gálvez e Brambila - *Collecção de Estampas que representa as ruínas da cidade de Saragoça em Hespanha no primeiro cerco*.<sup>380</sup> A colecção impressa na cidade de Cádiz rapidamente chegou a Portugal, embora na actualidade se desconheça qualquer exemplar em colecções nacionais (talvez devido ao preço anunciado da obra).

A fragilidade do material de suporte contribuiu para o desaparecimento de algumas peças. Também o facto de perderem a sua função inicial - o seu carácter informativo e a sua actualidade - levou a que tendencialmente as imagens caíssem no esquecimento. Segundo Foteini Vlachou: “*the fact that not many prints of Portuguese origin have survived should be attributed to their temporary character but also to the general conditions of the print trade in Portugal*”<sup>381</sup>.

A confrontação dos espécimes encontrados com os anúncios dos jornais, conduziu-nos à mesma conclusão que a investigadora Jesusa Vega<sup>382</sup>, relativamente ao universo contíguo: nem todas as imagens executadas encontrariam espaço promocional entre as páginas dos periódicos. Talvez por razões económicas, os impressores não

<sup>377</sup> Tomamos como exemplo o pintor Constantino Fontes, que juntamente com o abridor Francisco da Cunha, promovem a venda de um retrato de Marechal Beresford e outro do General Wellington, na *Gazeta de Lisboa* do dia 13 de Setembro de 1811.

<sup>378</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 4 de 27 de Janeiro de 1810.

<sup>379</sup> Na *Gazeta de Lisboa* impressa no dia 8 de Setembro 1812 surge uma pequena referência à série.

<sup>380</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 230 de 1 de Outubro de 1810.

<sup>381</sup> Vlachou, Foteini, in *Da Guerra Peninsular. Retratos e Representações*, op. cit., p. 114.

<sup>382</sup> Vega, Jesusa; op. cit.

apostariam no anúncio de venda das imagens em tempos de poucos recursos; mas também, não encontramos parte das obras anunciadas na imprensa. No entanto, a leitura dos anúncios permite concluir que o gravador régio, o florentino Francesco Bartolozzi e seus discípulos lideravam as opções de venda propostas nos jornais.

## **2 - O Panteão de Heróis – o retrato gravado.**

Entre os desenhos da série em estudo, embora as legendas identifiquem algumas figuras, não podemos considerar que se tratem propriamente de retratos, mas apenas de imagens evocativas. A pesquisa em torno dos jornais portugueses impressos entre os anos de 1808 a 1816, permitiu-nos concluir que a maioria dos anúncios remete para a venda de retratos. Mas apenas uma pequena parte das gravuras evocam figuras nacionais. A grande maioria das personagens retratadas nas estampas pertencia aos exércitos aliados.

A imagem do príncipe regente D. João<sup>383</sup> (fig. 93) preencheu simbolicamente o sentimento de orfandade dos portugueses, tornando-se na figura mais evocada entre os nacionais. Seguiu-se-lhe em apenas uma ocasião um retrato do seu primogénito D. Pedro de Alcântara (1798-1834)<sup>384</sup> e de apenas mais duas figuras: D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812)<sup>385</sup> e o General Silveira (1763-1821)<sup>386</sup>. Durante o ano de 1808 a produção nacional de gravura reproduziu somente eventos ocorridos em Portugal, depois da libertação do exército opressor, assistiremos cada vez mais à publicitação de retratos de quem se destacou pelas suas acções na luta contra o avanço inimigo. Encontrando-se personalidades espanholas (devidamente acompanhadas com um texto bibliográfico, que glorificava as prestações no campo de batalha) do General Palafox<sup>387</sup>, Marquez de La Romana (1761-1811)<sup>388</sup>, o Empecinado (1775-1825)<sup>389</sup>, General Ballesteros (1770-1832)<sup>390</sup> e General da Mina (1781-1836)<sup>391</sup>, mas também o povo

---

<sup>383</sup> O retrato de D. João foi anunciado no n.º 43 de 1 de Novembro de 1808, n.º 42 de 17 de Fevereiro de 1810, n.º 81 de 4 de Abril de 1810, n.º 83 de 6 de Abril de 1810, n.º 245 de 17 de Abril de 1814, n.º 6 de Janeiro de 1815.

<sup>384</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º de 12 de Outubro de 1813.

<sup>385</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 121 de 23 de Maio de 1813.

<sup>386</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 75 de 30 de Março de 1813.

<sup>387</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 13, 2.º supl de 1 de Abril de 1809.

<sup>388</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 8 de 9 de Janeiro de 1810; n.º 116 de 15 de Maio de 1810; n.º 142 de 14 de Junho de 1810; n.º 311 de 28 de Dezembro de 1810; n.º 76 de 29 de Março de 1811; n.º 212 de 6 de Setembro de 1811, n.º 294 de Dezembro de 1811.

<sup>389</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 24 de 27 de Janeiro de 1810; n.º 311 de 28 de Dezembro de 1810; n.º 76 de 29 de Março de 1811; n.º 294 de 11 de Dezembro de 1811.

<sup>390</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 171 de 20 de Julho de 1811; n.º 175 de 25 de Julho de 1811; n.º 294 de 11 de Dezembro de 1811.

anónimo, que ganhou estatuto representativo e de exemplaridade pelas demonstrações destemidas durante os combates, como por exemplo as mulheres saragoçanas – Maria Cuevillas Capitoa, Agostina Zaragoza (1786-1857), Manoela Sanches. Os retratos das matronas espanholas<sup>392</sup> foram largamente propagandeadas como poderemos concluir pela quantidade de anúncios, tendo alguns sido repetidos inúmeras vezes. Juan Matilla<sup>393</sup> encontra como justificação para a repetição dos anúncios de certas imagens, o facto das edições não se esgotarem num primeiro momento, assim como a possibilidade de encontrarem alguma resistência por parte dos coleccionadores.

Acompanharam o perfilar de heróis espanhóis, o panteão de figuras inglesas que participaram na Guerra Peninsular, como Lord Wellington<sup>394</sup>, Marechal Beresford (1768-1854)<sup>395</sup>, General John Moore (1761-1809)<sup>396</sup>, o General Blake (1759-1827)<sup>397</sup> e ainda a própria imagem do monarca britânico Jorge III e de seu primogénito, o príncipe de Gales. As vitórias do general Wellington no campo de batalha valeram-lhe grande popularidade na Europa, passando a ocupar lugar privilegiado na representação artística logo depois da imagem do próprio imperador francês. Em Espanha, em paralelo com a figura do “Desejado” Fernando VII, circularam as gravuras do “Libertador” Wellington, produzidas por artistas espanhóis, importadas de Inglaterra ou ainda de proveniência portuguesa. Kent Conrad, concluiu que durante *“el segundo semestre de 1812 urgía confeccionar una imagen emblemática de la figura de Wellington. Su nonbramiento como mârques culminó el verano triunfal de la batalla de Los Arapiles y la libertación de Madrid. Pero la euforia londinense por los triunfos peninsulares sorprendió al mercado sin un inventario de representaciones insignes del héroe. Tampoco había en la consciencia británica unas señas de identidade ilustres para acuñar una fisionímia imborrable de Wellington. (...) Y sólo después de la batalla de Warterloo se*

---

<sup>391</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 74 de 29 de Março de 1814.

<sup>392</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 163 de 8 de Dezembro de 1809; n.º 8 de 9 de Janeiro de 1810; n.º 28 de 1 de Fevereiro 1810; n.º 81 de 4 de Abril de 1810; n.º 142 de 14 de Junho de 1810; n.º 311 de 28 de Dezembro de 1810; n.º 76 de 29 de Março de 1811; n.º 294 de 11 de Dezembro de 1811.

<sup>393</sup> Matilla, Juan in *Cuadernos Dieciochistas*, op. cit.

<sup>394</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 103 de 11 de Maio de 1811; n.º 173 de 23 de Julho de 1811; n.º 179 de 30 de Julho de 1811; n.º 182 de 2 de Agosto de 1811; n.º 212 de 6 de Setembro de 1811; n.º 190 de 15 de Agosto de 1812.

<sup>395</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 191 de 13 de Agosto de 1811; n.º 218 de 13 de Setembro de 1811; n.º 57 de 8 de Março de 1815.

<sup>396</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 163 de 8 de Dezembro de 1809.

<sup>397</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 311 de 28 de Dezembro de 1810; n.º 76 de 29 de Março de 1811; n.º 160 de 8 de Julho de 1811; n.º 294 de 11 de Dezembro de 1811.

*consolidaron los elementos fisionómicos y militares que distinguen al que sería el “duque de hierro” y dos veces primer ministro de Gran Bretaña.”*<sup>398</sup>

O primeiro retrato de execução portuguesa foi realizado por Francesco Bartolozzi ainda durante o correr do ano de 1812. A fama internacional do gravador italiano, assegurou a divulgação de duas das suas criações entre as páginas do *Diario de Madrid* do dia 16 de Outubro de 1812<sup>399</sup>, apenas três meses depois de terem sido anunciadas na gazeta lisboeta<sup>400</sup>. Encontramos ainda entre as propostas anunciadas outras personalidades que se destacaram na luta anti napoleónica como André Hoffer (1767-1810)<sup>401</sup> (o último chefe dos Tirolezes), o rei da Suécia Gustavo Adolpho IV (1778-1837)<sup>402</sup>, o seu sucessor Jean Baptiste Bernadotte (1763-1844)<sup>403</sup>, destacado comandante de Napoleão que ao ser investido príncipe da coroa sueca se revoltou contra as forças lideradas pelo imperador, e o general russo Bennigsen (1745-1826)<sup>404</sup>. Francesco Bartolozzi produziu os retratos do papa Pio VII (que depois de coroar Napoleão na catedral parisiense se opôs aos avanços do imperador e viu os estados pontífices invadidos)<sup>405</sup> e do imperador da Rússia, Alexandre I (1777-1825).

Francesco Bartolozzi foi o grande memorialista da época a operar em Portugal, facto confirmado pela análise do número de entradas registadas na imprensa. Foi o único que conseguiu a internacionalização das suas obras ao tempo das invasões francesas. Destaque-se também a importância da sua aula de gravura na formação e elevação da arte em Portugal. A análise dos anúncios permite concluir que a maioria dos artistas que assinaram as suas obras foram discípulos do gravador italiano, como Theodoro Antonio de Lima e Constantino Fontes. Trabalhando em parceria, assinou obras conjuntas com pintores (Pellegrini), escultores (Amatucci) e gravadores (Felisberto Antonio Botelho, Henrique José da Silva, Francisco da Cunha e Francisco Thomaz de Almeida), assegurando a qualidade do traço e mestria da obra. Apenas o

---

<sup>398</sup> Conrad, Kent; op. cit., p. 83.

<sup>399</sup> Vega, Jesusa; op. cit., p. 28 “(...) tal es el caso del grabado por el propio Bartolozzi que representaba al duque de Ciudad Rodrigo de medio corpo y se vendía a 40 reales. Este último se anunció junto al retrato que hizo el mismo grabador del marqués de La Romana de cuerpo entero cuyo precio era de 168 reales [DM,289 (16.X.1812) 477]; ambos precios, como se ve, bastante elevados para las circunstancias del momento.”

<sup>400</sup> Anunciada a subscrição prévia do retrato do Marques de la Romana e de Lord Wellington no dia 6 de Setembro de 1811 no n.º 212 da *Gazeta de Lisboa*, meses volvidos novo anúncio informava sobre a conclusão da obra (n.º 165 de 17 de Julho de 1812), reforçado com nova entrada alguns dias depois no n.º 178 de 1 de Agosto de 1812.

<sup>401</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 81 de 4 de Abril de 1810.

<sup>402</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 182 de 2 de Agosto de 1811.

<sup>403</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 63 de 15 de Março de 1814.

<sup>404</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 102 de 28 de Setembro de 1809.

<sup>405</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 81 de 4 de Abril de 1810.

gravador Gregorio Francisco de Queiroz, discípulo do mestre italiano aquando da sua estadia em Londres, não procurou o reconhecimento do mercado com associação do seu nome ao de Bartolozzi, assinando a suas próprias criações, como por exemplo um retrato do príncipe regente, encomenda destinada à decoração das luminárias do Poço Novo<sup>406</sup>, passada posteriormente a gravura.

### **3.- Álbum de viagem de Manuel Isidro da Paz.**

Nenhum estudo foi dedicado ao conjunto de desenhos pertença da ANTT da autoria de Manuel Isidro da Paz<sup>407</sup>, capitão do exército português que participou na Guerra Peninsular. Dotado de grande sensibilidade, registou ao longo de 140 páginas, devidamente numeradas e enquadradas espacial e temporalmente, a diversidade de ambientes que percorreu durante as diversas campanhas. Entre a panóplia de desenhos, registámos retratos de membros do exército, as suas marchas diárias e itinerários percorridos, *croquis* e cenas de batalhas, locais de acampamentos, entrecortando os aspectos de cariz militar, com registos paisagísticos e apontamentos retirados do natural (fig. 94), assim como cópia de estampa ou pintura (fig. 95), cópias de caricatura ao estilo inglês, cenas de género, trajes e costumes, alegorias, estudos de técnica de desenho, procurando aprimorar a sua destreza e qualidade dos registos.

Dotado de um certo instinto fotográfico, a cada virar de página o autor intentou construir uma narrativa próxima da realidade vivenciada. Sugestivamente, descreveu os factos e acontecimentos que mais o impressionaram, durante as suas longas caminhadas, decorridas durante o ano de 1812; desvanecidas as barreiras fronteiriças, as campanhas desenvolveram-se em ambos os lados dos reinos Ibéricos, contra uma ameaça comum. O observador não inicia a viagem pelo álbum ao acaso: as primeiras páginas são ocupadas com a descrição e planificação das várias viagens que empreendeu, desenhando vários mapas, devidamente legendados e datados. Contextualizado o documento visual, os nossos dedos calcorreiam as extensões percorridas pelo então tenente do exército português, sob comando inglês.

---

<sup>406</sup> Cf. *Gazeta de Lisboa*, n.º 43 de 1 de Novembro de 1808.

<sup>407</sup> Segundo a informação disponível no site do ANTT, Manuel Isidro da Paz, participou activamente na Guerra Peninsular entre os anos de 1809 e 1814, tendo servido nos Estados Maiores dos generais Richard Blunt, Archibald Campbell e Thomas Bradford. Manuel da Paz começou por ser nomeado alferes do regimento de Infantaria n.º 2, pelo decreto de 26 de Maio de 1809, no ano seguinte foi promovido a tenente do Regimento de Infantaria n.º 7, por decreto de 10 de março de 1810 e por último a capitão do mesmo Regimento através do decreto de 15 de Dezembro de 1814.

O capitão iniciou a marcha em território português na Beira Interior; depois de percorrer parte da região centro, e de uma passagem pela cidade do Porto, seguindo as orientações de Lord Wellington, prossegue pelas margens do rio Douro, dando continuidade aos combates e perseguição das tropas francesas do outro lado da fronteira. Em Espanha, participa na importante batalha de Arapiles que decorreu a sul de Salamanca a 22 de Julho de 1812, um dos confrontos com maior relevância na frente ibérica que juntamente com as derrotas na Rússia fragilizaram as pretensões hegemónicas de Napoleão. Após a vitória, o capitão português acompanha Lord Wellington na tomada de Madrid, passando o general a partir de então a ser nomeado em Espanha como o “Libertador”.

Em meados do mês de Agosto de 1812, antes de atingir Madrid, as tropas aliadas passaram (ou estacionaram) junto ao Palácio do Escorial, facto assinalado num dos mapas incluídos no diário gráfico. Com o cair do Outono, o exército liderado pelo general inglês rumo a Norte; o registo visual da chegada a Burgos (uma vista do convento...) ocupa uma das últimas páginas do diário gráfico. Engrossadas as fileiras francesas com reforços humanos, as tropas aliadas recuam novamente para a linha fronteiriça portuguesa. Manuel de Paz retorna assim a Portugal, encerrando a participação pela libertação e manutenção da soberania nacional. O capitão assinalou o momento de forma bucólica, pela representação do descanso do guerreiro, auto-retratando-se, contemplando o interior da sua tenda de campanha (fig. 96). Sentando ao fundo, descreveu o seu interior, como tantas outras vezes descrevera os espaços onde pernoitou durante a sua marcha. Retratos da sua vivência diária, que personaliza com os seus objectos pessoais – o chapéu, a espada, o cantil, a sacola. A visão interior da tenda estende-se através de uma abertura para o exterior, para o pasto dos cavalos que acompanham os militares. Tratando-se de um retrato da sua intimidade, da sua visão sobre o acontecido, o modesto capitão português tal como Goya, que muitos autores afirmam ter-se auto-retratado<sup>408</sup> na série de gravuras *Desastres de Guerra*, na imagem – *Si son de outro linage* (fig. 97) –, e, que aproveitou a legenda da sua obra gráfica, para introduzir missivas pessoais. Manuel da Paz adicionou no canto inferior esquerdo, os

---

<sup>408</sup> Wolf, Reva - *Fatal Consequences: Callot, Goya, and the Horrors of War*, Newm Hampshire, Hood Museum of Art, 1990 p.p. 40- 41 “The testimonial [I saw it] first emerged as a concept in Goya’s work during the mid-1790s, when the artista made a series of small paintings while recovering from the illness that left him deaf. In early 1794, he discussed one of these, *Yard with Lunatics* (Dallas, Meadows Museum), in a letter to the Vice-Protector of the Royal Academy of Fine Arts in Madrid. (...) The idea, as also implied in the caption “I saw it” used in the *Disasters of War*, is that regardless of the improbability of the scene, it did occur.”.

seus pés cruzados. Recorrendo a um apontamento visual na última página, afirmou-se como o executor do Álbum – Eu estive aqui, eu vi.

Manuel da Paz utilizou ambos os lados das folhas, que numerou no canto esquerdo, procurando provavelmente o rentabilizar dos recursos existentes. O conjunto reúne esboços, interrompidos provavelmente devido ao acompanhamento do andamento do exército em movimentação constante, construções em fase de estudo e desenhos finais. O autor duplicou algumas imagens, registrando num lado da folha apenas um breve apontamento compositivo, e no lado oposto, uma cópia aprimorada, utilizando uma grelha quadricular, método auxiliar para ampliar ou transpor um desenho, talvez tendo em vista a sua gravação ou passagem à pintura. Nalguns delimitou os limites da composição, noutros, desenhou livremente, ocupando a totalidade do espaço existente. Usou essencialmente o lápis, mas por vezes utiliza aparo ou aguarelas, sublinhando certos pormenores compositivos a giz. Desenhando maioritariamente à vista – apontamentos paisagísticos, retratos, cenas de interiores e de costumes – imbuído de um espírito experimentalista, encontrou na observação do natural (fig. 96), uma fonte de experiências sensitivas que procurou registar. Quase no final da sua viagem visual, na pag. 134 do Álbum, legou-nos uma reflexão sobre os seus modelos teóricos: *“Da mesma maneira que o Clínico/Farmático extrai das plantas sucos e virtudes, da mesma sorte o homem de viva imagem extrai de tudo quanto achou [na] Natureza assuntos para nutrir e aumentar as suas sensações.”*

Numa busca incessante, o capitão recolhe várias impressões sobre a mesma paisagem em diferentes momentos do dia, explorando variações lumínicas, evidenciando contrastes pela ausência ou propagação da luz sobre o mesmo objecto observado, complementarizadas com a introdução de outros materiais, acentuando a negritude do lápis. Manuel da Paz, revelou dificuldades na aplicação da perspectiva, essencialmente no tratamento dos interiores, embora revelasse conhecimento da tratadística, que exercitou inclusivamente, ao longo de várias páginas do seu diário gráfico, pela cópia (fig.98) de estudos de perspectiva (perspectiva com sombra, tomando como referência uma escala humana, perspectiva cavaleira com sombra projectada no plano) e de anatomia com grande mestria (fig. 99) e, a representação dos humores, desenhando a mesma figura, segundo estados de espírito diferentes. Na representação de exteriores, construiu o escalonamento visual pelo aproveitamento dos relevos próprios do terreno, ou ainda, pelo desenhar com maior nitidez, os motivos que ocupam o

primeiro plano, relativamente aos que se encontram no fundo da composição, recursos que ilusoriamente aprofundam o campo visual.

Apesar da obrigatoriedade de se encontrar em constante movimento, Manuel da Paz não deixou de aprimorar a sua arte, procurando pelo estudo aturado da técnica, um melhor domínio e aprendizado do desenho. Concluimos pela observação dos exercícios elaborados, que não tiveram como base o manual de desenho, editado no ano de 1801<sup>409</sup> na Tipografia do Arco do Cego.

O capitão do exército português, para além dos exercícios acima referidos, dedicou várias páginas do seu álbum, a estudos de composição, desenhou diversos pormenores do corpo humano (cabeças, pés, mãos), vários motivos naturais ou paisagísticos (animais, plantas, árvores, embarcações e apontamentos arquitectónicos) que recolheu por observação directa, ou através da cópia de estampa ou pintura, que visionou nos diversos locais onde pernitoiu (habitações privadas, instituições religiosas) e que identificou pelo acrescento de uma breve legenda<sup>410</sup>. Na página 47 do álbum, desenhou uma vista do conjunto arquitectónico do Convento de Santa Maria de Aguiar, como informa a legenda que complementa a imagem no verso da folha, e esboçou a cabeça de um bispo, provavelmente mediante cópia de um motivo, que encontrou no local.

Reconhecemos nos desenhos de Manuel da Paz, a exploração dos valores formais neoclassicistas, na posse idealizada de muitas das figuras, assim como pelo seu distanciamento do olhar e nas linhas que alongam seus corpos, nas roupagens que as cobrem, e tratamento dos seus cabelos. Concluimos que a maioria dos retratos (três quartos, frontal ou perfil) resulta de cópia de pintura ou gravura. Manuel da Paz reproduziu com grande qualidade figuras, segundo o modelo caricatural inglês (fig. 100 e 101), recortadas isoladamente, ou recuperando um grupo, assim como cenas galantes lembrando as produções de Watteau. Algumas das personagens reproduzidas envergaram trajes de ascendência portuguesa ou espanhola no exercício das

---

<sup>409</sup> *O grande livro dos pintores ou da arte da pintura: considerada em todas as suas partes, e demonstrada por principios: com reflexões sobre as obras d'alguns bons mestres, e sobre as faltas que nelles se encontraõ*, por Gerardo Lairese: com hum Appendice no principio sobre os Principios do Desenho: tradução do francez: de Ordem, e debaixo dos Auspícios de Sua Alteza Real o Principe Regente N.S., Lisboa: na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

<sup>410</sup> Através da legenda nomeia com mais frequência locais situados em Portugal- Escarigo, Quartel de Vila Nova de Foz Côa, Agadão, Convento de Aguiar, Pinhel, Marão visto de Lamego, Estrada nova de Mesão Frio para Amarante, Valongo, Quartel de Valongo, Amarante visto de Penafiel e Quartel de Barbas de Porco – nomeia apenas do outro lado fronteiriço por três vezes (Ibeas, retratada na página 43, Fuente Pelayo, na página 125 e na seguinte o Convento da Cartuxa fora de Burgos).



suas profissões (fig. 102). A inexistência de legendagem dificulta a identificação dos retratados; de todos apenas identificamos a imagem de Dante (1265-1321), entre uma miscelânea de figuras desenhadas sobre o mesmo suporte (fig. 103).

Mas, por entre a panóplia de paisagens verdejantes e figuras com rostos idealizados, não se escusou a representar a dura realidade que o rodeava; ainda em Portugal, desenhou a grandeza de um exército em movimento (fig. 104), na sua pequena folha de papel, onde a mancha substituiu a linearidade do risco do lápis, centenas de figuras movimentam-se com a liberdade de um breve apontamento formal, gerado pela acção subtil de um pincel. O capitão dedicou-se entre as páginas 108 à 116, à representação de cenas de batalha ou movimentação dos exércitos; Manuel da Paz, sensível ao ambiente hostil, desenhou de uma forma ingénua, distante da qualidade que demonstrou noutras folhas do seu Álbum (fig. 105-108), a dor, a morte, o sofrimento, a injustiça, a dureza das longas caminhadas os corpos prostrados no chão, a fome, o cansaço extremo... Novamente deixa transparecer algumas incorrecções na perspectiva e proporcionalidade. Numa das folhas, compartilhando o suporte com outra figura masculina não militar, retratou um hussardo russo recortado no espaço, em pose sublime (fig. 109). No limiar do diário gráfico, o capitão elaborou uma construção alegórica, representando Napoleão coberto pelo manto imperial, sentado num majestoso trono, cuja parte cimeira se assemelha à forma de uma guilhotina (fig. 110). Ladeiam o imperador duas figuras, uma personificando a morte, e outra, com uma configuração diabólica, que aponta um ceptro de serpentes a uma frágil mulher prostrada no chão, que pensamos tratar-se de uma representação da pátria portuguesa. Acima da representação simbólica da nação, nasce um sol resplandecente, que, com a sua luminosidade, dilui a negritude que envolve os três corpos malévolos; a luz ofusca Napoleão, que olha com receio o reerguer da pátria que julgava moribunda.

## Conclusão

Como já foi referido anteriormente, um dos grandes obstáculos à execução deste trabalho residiu na ausência de informação que nos conduzisse ao autor da *Série das Invasões Francesas*, assim a presente dissertação só se tornou possível concretizar através da leitura iconográfica dos desenhos. Apoiando-nos na marca de água do papel reagrupamos os diversos elementos do conjunto de desenhos o que permitiu uma melhor leitura dos diversos assuntos, que passaram a apresentar-se de forma cronológica, facilitando assim a compreensão dos temas. O estudo dos desenhos foi o mote para enquadrar a obra entre a restante produção nacional e europeia. Continuam por realizar os inventários do espólio de diversas entidades públicas, assim como de colecções privadas. A maioria das gravuras foram reunidas por coleccionadores particulares, e, como as imagens perderam valor funcional ao longo dos anos, foram remetidas ao esquecimento.

Embora não existam estudos nacionais aprofundados no que diz respeito à produção de imagens sobre a Guerra da Independência, encontramos de facto, perante o maior núcleo de imagens portuguesas sobre a primeira invasão francesa. Mas deixamos a questão relativa à quantidade (17 desenhos da *Série das Invasões Francesas*) em aberto, porque no desenrolar da investigação deparámo-nos com uma nova fonte - o Diário Gráfico do Capitão Manuel da Paz - que no total abarca mais de cem imagens, embora nem todas explorem a temática de guerra. Tal como o conjunto da *Série das Invasões Francesas*, algumas dos desenhos de Manuel da Paz teriam como finalidade a passagem a outro suporte, provavelmente a gravura.

O Capitão do exército português revelou-nos um olhar único sobre a guerra, uma visão in loco dos acontecimentos em que participou. Seria interessante para além de um estudo monográfico sobre este autor, fazer também uma reconstrução dos seus percursos pelo terreno, socorrendo-nos de registos que acrescentou no seu Diário nas legendas dos locais e nas obras retratadas. Através da simplicidade dos seus esboços percebemos a renovação dos padrões artísticos vigentes à época, ou seja a ruptura com a estética barroca tardia, aproximando-se timidamente dos cânones neoclássicos, a linearidade da caricatura inglesa, assim como o gosto pelo desenho dos costumes.

Regressando aos desenhos da *Série das Invasões francesas*, e, através do percurso comparativo que empreendemos, denotamos que se os desenhos satíricos e alegóricos se encontram em convergência com a restante produção nacional e europeia, os elementos narrativos (que encontramos em maior número) destacam-se pela sua

unicidade. Numa reflexão única sobre a guerra Peninsular, o artista da série legou-nos as raras imagens portuguesas conhecidas que retratam as retaliações e a violência exercida pelas tropas franceses sobre a população nacional. Preterindo o movimento intrépido dos exércitos no campo da batalha (aqui distanciando-se tematicamente dos demais autores nacionais e europeus) o autor da série, tanto desenhou a preparação para o combate, como a fuga dos exércitos derrotados, ou ainda a entrega das armas e os encontros de paz.

Relativamente à autoria dos desenhos, não nos parece consistente a proposta apresentada por Ayres de Carvalho. A análise do conjunto permitiu concluir que diverge grandemente da obra de Cirillo Volkmar Machado. Embora partilhem alguns elementos iconográficos (um reportório amplamente reconhecido pelos artistas europeus) Cirilo além de demonstrar maior domínio da técnica do desenho, também não era um defensor da expressão caricatural. Cirilo, na construção das suas memórias, não indicou qualquer informação sobre a construção de um conjunto de desenhos, apenas nos relatou as diversas realizações que concretizou para obras de arte efémera realizadas no contexto das comemorações da libertação do reino. No entanto, não deixámos de considerar a importância do afastamento ideológico de Cirillo relativamente às forças de ocupação francesas. Mas também que por vários motivos (simpatia ideológica, obrigação, ou simplesmente subsistência) houve artistas que mantiveram maior proximidade com o exército invasor, que após a recuperação da independência nacional acabaram por se arrepender, como foi o caso de Domingos Sequeira (que sofreu as agruras do encarceramento). Apesar de não corroborarmos com a atribuição autoral proposta por Ayres de Carvalho, o estudo permitiu-nos contudo revelar algumas obras desconhecidas de Cirilo, principalmente do período que englobou a guerra.

A falta de dados concretos sobre a autoria da série conduziu-nos por método comparativo à obra de Nicolas Delarive. Embora a nomeação de Delarive não seja conclusiva, encontramos algumas similitudes que nos permitem conjecturar sobre a possibilidade de ser ele o autor da série. Consideramos pertinente um estudo monográfico sobre este pintor, extremamente esquecido.

A Guerra Peninsular marca o início da banalização da imagem como arma política. Ambos os lados da barricada apelaram ao poder de comunicabilidade da imagem na procura pela legitimação das suas mensagens junto da população, na sua grande maioria iletrada. Se Napoleão pretendia ilustrar a grandeza da sua missiva, os seus detratores por sua vez procuravam a desmistificação dos seus feitos apelando à

consciência nacional e mobilização contra o inimigo. A imagem convidava à acção. A mensagem transmitida procura sensibilizar não apenas aqueles que teriam a capacidade de decisão política, militar, religiosa ou cultural, como também as classes populares.

A acção dos franceses revelou-se nefasta e marcou profundamente o imaginário das populações afectadas. Os artistas não se mantiveram imparciais (na sua grande maioria) aos avanços dos exércitos. Participaram activamente na desmistificação das intenções de Napoleão. Contrariamente ao considerado, entre a historiografia nacional, o mercado da gravura à época seria muito mais dinâmico do que se supõe, porque existia uma grande proximidade cultural (no que às gravuras diz respeito) entre as três capitais dos reinos envolvidas na luta pela libertação da Península Ibérica – Londres, Madrid e Lisboa.

Os gravadores ingleses desde cedo compreenderam o potencial do mercado ibérico, mas os artistas peninsulares apressaram-se em copiar as obras dos seus congéneres ingleses, adaptando-as à realidade de cada um dos reinos. Em Portugal passaram a circular estampas provenientes dos diversos reinos ocupados, e embora os artistas nacionais se dedicassem à cópia das imagens, não deixaram de contribuir com a sua visão pessoal dos acontecimentos edificando a memória futura para as gerações vindouras.

Os diversos eventos tomaram uma dimensão tangível em cada folha de papel impressa. A gravura tornou visível aos olhos do observador os principais avanços no campo de batalha. Para além de qualquer encantamento estético ou distinção pelas suas qualidades artísticas, a gravura tornou-se numa prova legitimadora da realidade, devido às suas características únicas, como o baixo custo, o formato, as possibilidades de produção em série.

A gravura adquiriu a partir de então novas funcionalidades. Conjuntamente com a sua relevância na comemoração dos eventos assume-se também como fonte informativa, recorrendo para tal a várias possibilidades estilistas e técnicas; independentemente da maior destreza técnica ou até de aproximação ao real, o que importava era reportar a evolução dos acontecimentos criando por sugestão visual (satírica ou narrativa) um registo dos vários acontecimentos.

A gravura (antes da chegada da fotografia) edificou-se como uma forma ilustrativa do real. A partir da Guerra da Independência passou a ilustrar os acontecimentos contemporâneos que retrataram um dos períodos mais conturbados da historiografia nacional e europeia. A gravura tomou então um lugar privilegiado na

imprensa. Para além da relevância da imagem como fonte noticiosa, depois da Guerra da Independência os Portugueses aprenderam através da gravura caricatural a pertinência do riso, do rir de si próprios, o que conduziu à banalização do género durante o século XIX, e, ao surgimento de um dos génios da caricatura mundial - Rafael Bordalo Pinheiro. O caricaturista deu forma ao ícone da portugalidade – o Zé - ainda hoje um marco irreduzível do imaginário nacional.

## **Bibliografia**

### **Fontes**

#### **Fontes manuscritas**

Arquivo Histórico da Biblioteca Nacional:

- SR:01/Processos relativos às livrarias sequestradas – BN/AC/INC/DLEC/01/Cx-01
- SR:01/Portarias relativas às actividades da comissão administrativa do depósito das livrarias dos antigos conventos – BN/AC/INC/DLEC/01/Cx01-01
- SR:02/Correspondência do Bibliotecário Mor – BN/AC/INC/DLEC/02/CX03-01
- SR:03/Correspondência para Bibliotecário Mor - BN/AC/INC/DLEC/03/Cx03-02
- SR:05/Correspondência para a CADLEC – BN/AC/INC/DLEC/05/Cx03-03
- SR:06/Cópia dos ofícios expedidos – BN/AC/INC/DLEC/06/Cx03-04
- SR:07/Correspondência da CADLEC – BN/AC/INC/DLEC/07/Cx04-01
- SR:08/Requerimentos para a CADLEC – BN/AC/INC/DLEC/08/Cx04-02
- SR:09/Ofícios para a BNL – BN/AC/INC/DLEC/09/Cx04-03
- SR:10/Requerimentos para a BNL – BN/AC/INC/DLEC/10/CX-04-04
- SR:11/Minutas das actas das sessões CADLEC – BN/AC/INC/DLEC/11/Cx02-01
- SR:12/Registo das actas das sessões da CADLEC – BN/AC/INC/DLEC/12/Cx02-02
- SR:13/Instrumentos de descrição do arquivo da CADLEC – BN/AC/INC/DLEC/13/Cx02-03
- SR:14/Relações de livros remetidas para a DLEC – BN/AC/INC/DLEC/14/Cx05-01
- SR:15/Relações de quadros remetidos para o DLEC – BN/AC/INC/DLEC/15/CX05-02
- SR:16/Relações remetidas aos administradores gerais – BN/AC/INC/DLEC/16/Cx06-01
- SR:17/Relatório das visitas efectuadas a vários conventos extintos – BN/AC/INC/DLEC/17/Cx02-04

- SR:18/Relação de conventos extintos e de livros e quadros recebidos – BN/AC/INC/DLEC/18/Cx05-03
- SR:19/Relação de quadros existentes no DLEC – BN/AC/INC/DLEC/19/Cx05-04
- SR:20/Objectos em falta nos diversos conventos extintos – BN/AC/INC/DLEC/20/Cx06-02
- SR:21/Relatórios sobre as pinturas de conventos extintos – BN/AC/INC/DLEC/21/Cx02
- SR:22/Relações de objectos arrecadados – BN/AC/INC/DLEC/22/Cx05-05
- SR:23/Mapas de movimento do DLEC – BN/AC/INC/DLEC/23/Cx06-03
- SR:24/Relatórios sobre existências do DLEC e na BNL – BN/AC/INC/DLEC/24/Cx02-06
- SR:26/Relações de quadros saídos do DLEC – BN/AC/INC/DLEC/26/Cx06-04
- SR:27/Relações de livros e estampas remetidas para a BNL – BN/AC/INC/DLEC/27/Cx06-05
- SR:28/Relação de objectos saídos do DLEC – BN/AC/INC/DLEC/28/Cx06-06
- SR:29/Relações de quadros saídas da BNL – BN/AC/INC/DLEC/29/Cx08-01
- SR:31/Termos de venda e de troca de objectos saídos do DLEC – BN/AC/INC/DLEC/31/Cx07-01
- SR:32/Transferência de objectos de arte da BNL para o Museu Nacional – BN/AC/INC/DLEC/32/Cx08-03
- SR:36/Colecção de documentos sobre pintura dos extintos conventos – BN/AC/INC/DLEC/36/Cx09-03

## **Fontes Impressas**

### **Fontes – História**

- *A besta de sete cabeças e dez cornos ou Napoleão, Imperador dos francezes: exposição literal do capítulo XIII do Apocalypse, por hum presbytero andaluz, vizinho da cidade Malaga., Lisboa. Na Offic. de Joaquim Thomaz de Aquino Bulhões, 1809*
- *A voz do patriotismo, da honra, e do dever, sahida da boca, e do espirito de uma Dama de Lisboa..., Lisboa, Impr. de Alcobia, 1809*
- *A Gloria do Oceano: Drama, Moniz, Nuno Álavarez Pereira Pato, Lisboa, Impr. Regia, 1809*

- *A protecção à franceza e a protecção portuguesa: a protecção à franceza ou latrocínios e desastres do exército francez em Portugal*, ode, s.n., 1808
- *Analyse da Proclamação de Mr. Junot de 16 de Agosto de 1808*, Coimbra, Real Impr. da Universidade, 1808
- Anunciação, Francisco da; *Breve Tratado sobre o uso, e abuso das virtudes, e revelações, e cousas sobrenaturais...*, Lisboa, Impr. Regia, 1813
- *Breve descrição dos espectáculos que a Companhia Nacional de Theatro da Rua dos Condes offerece gratuitamente ao publico pelo motivo da feliz Restauração de Portugal*, Lisboa, Of. de Simão Thaddeo, 1808
- Campos, Benevenuto Caetano - *Observador Portuguez Historico e Politico de Lisboa ...*, Lisboa, Impr. Regia, 1809 p. 60
- Carvalho, Porphyrio Hemeterio Homem de - *Miniatura Juridica para pintores fazerem quadros, que representa que o exercito francez, commandado por Junot, não tinha o direito de transitar pela Hespanha para Portugal...*, Lisboa, Impr. Régia, 1809
- Chaby, Claudio de - *Excerptos Historicos e Collecção de Documentos relativos á Guerra denominada da Peninsula e às anteriores de 1801, e do Roussillon e Cataluña*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1863 -1882, 4 vol.
- *Confissão de Napoleão, ou satisfação que toma o diabo, pela pouca vergonha que tem consentido às armas*, Lisboa, Impr. Régia, 1809
- *Confissão de Bonaparte e a satisfação que toma ao diabo por no auxiliar os seus exércitos, dialogo entre Lúcifer, barraz, e Bonaparte*, Lisboa, Impr. Regia, 1811
- Cordeiro, Felisberto Inácio Januário - *Inventario dos roubos feitos pelos Francezes em que os paizes invadidos pelos seus exércitos, trad. de hum papel inglez intitulado “cartas d’Alfredo” para o idioma hespanhol, e deste para o portuguez*, Lisboa, Nova Off. João Rodrigues Neves, 1808
- Cordeiro, Felisberto Inácio Januário - *Furores, Remorsos, Transportes, e Delirios do Tyrano, e Falsario Napoleão*, Lisboa, Typografia Lacerdina, 1808
- *Descrição das festas, e luminárias com que a muito nobre, e sempre leal cidade de Lisboa celebrou no dia 15 de Setembro de 1808, e seguintes o arvoreamento da Bandeira portugueza no castello de s. Jorge desta cidade*, Lisboa, Impr. Regia, 1808
- *Descrição das festas com que o illustrissimo Senado da Camera da Cidade do Porto celebrou a entrada dos Regimentos de Infantaria no dia 6 a 18 no dia quinze de Agosto de 1914*, Lisboa, Impr. Regia, 1814



- D.F.J.R.ES. - *Exhortação às Nobres e Ilustres Damas Lisbonenses, e Brasilienses, e ao sexo feminino de todas as classes*, Lisboa, Impr. Regia, 1809
- Ega, Conde da - *Sentença de absolvição proferida a favor do Conde da Ega*, Lisboa, Impr. Regia, 1823
- *Explicação: Esta estampa he a caricatura da subida de Bonaparte pela Escada das Nações*, Lisboa, Off. Lacerdina, 1808
- S. L. - *História de el-rei D. João VI, Primeiro rei constitucional de Portugal e do Brazil, em que se referem os principaes actos e accorrencias do seu governo, bem como algumas particularidades da sua vida privada*, Lisboa, Typographia Universal, 1866
- *Jornada de Bonaparte para o Inferno*, Lisboa, Impr. Regia, 1809
- *Junot no oratorio: os seus ultimos arrancos na proclamação de 16 de Agosto de 1808*, Lisboa, Impr. Regia, 1808
- Louro, Francisco Martins - *Carta Escrita ao Grande MR. Pedro Lagarde, Ex-Intendente Geral da Policia do Reino de Portugal, em que se manifestão as suas relevantes virtudes, as dos colegas Junot, e outros, como tambem do curso a quem chamão seu Imperador...*, Lisboa, Nova Offic. de João Rodrigues Neves, 1808
- Louro, Francisco Martins - *As suas relevantes virtudes, as dos colegas Junot, e outros, como tambem as do curso a quem chamão seu Imperador...*, Lisboa, Nova Offic. de João Rodrigues Neves, 1808
- L.S.O - *Dialogo entre as principaes personagens Francezas, no Banquete dado a bordo d' Amavel por Junot. No Dia 27 de Setembro de 1808*, Lisboa, Typografia Lacerdina, 1808
- *Memorias das 1ª acções militares do excelentíssimo Senhor General Junot, Duque D. Abrantes, e governador de Portugal*, Lisboa: typografia Lacerdin, 1808
- Macedo, Jose Agostinho de - *Cartas Filosoficas a Attico*, Lisboa Impr. Régia 1815
- N.A.P.P.M. - *Dos triunfos bretões se apraz Diana*, Lisboa, Off. Joaquim Tomaz de Aquino Bulhões, 1811
- *Noticia das Grandes Festas e illuminações, que se fizerão em Lisboa nos mezes de Setembro e Outubro de 1808 pelo feliz restauração do reino de Portugal*, Lisboa, Impr. Regia, 1808
- Pereira, A.X. da Silva - *O Jornalismo Portugez: Resenha Chronologica de todos os periódicos portugueses...*, Lisboa, Typ. Soares, 1895
- *Proclamação do conde da Ega, 1 de Agosto de 1808, aos magistrados da administração judicial*. Lisboa, Imp. Imperial e Real, 1808

-*Relação Breve, e Verdadeira da Entrada do Exercito Francez, chamado de Gironda, em Portugal...*, Lisboa, Off. de Simão Thaddeo Ferreira, 1809

-Santos, Alfredo Elviro dos - *As artes portuguesas no seculo XIX ou breves considerações sobre o seu estado, causas e remedios do mesmo*, Braga, Typographia Lusitana, 1882

- *Successos de Portugal, ou Prodigiosa Restauração da Lusitania Feliz...*, Lisboa, Of. Simão Thaddeo Ferreira, 1809

- *Súpplia dos portuguezes, protecção á franceza, viagem do grande Napoleão*, Lisboa, Impr. Regia, 1808

- *Traducção livre d'Arenga do Conde da Ega*, Coimbra, Real Impr. da Universidade, 1808

- *Viagens do General Loison ao Inferno; E narração de suas façanhas do Principe das Trévas*, Lisboa, Impr. Regia, 1808

- *Victoriosas Promessas de Christo a Portugal, na Glorioso Apparição ao Veneravel D. Affonso Henriques em o Campo de Ourique, Manifestadas no Auto do Juramento do Mesmo Rei, Descuberto no Cartorio de Alcobaça no anno de 1596...*, Lisboa, Off. de João Evangelista, 1808

## **Fontes Impressas – História da Arte**

- Castro, Joaquim Machado de - *Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora*, Lisboa, Off. Antonio Rodrigues Galhardo, 1788

- Costa, Manoel da – *Descrição das Alegorias pintadas nos tectos do Real Paço de Queluz...*, Lisboa, Off. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1808

-Jorge, João José - *Verdadeiros princípios do desenho conforme o character das paixoes...para uso da mocidade portugueza, segundo M. le Brun por M. le Clerc.*, Lisboa, Impr. regia, 1814

- Júnior, Vieira Francisco - *Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto*, Lisboa, Off. Typografica, 1803

- Bispo Conde D. Francisco - *Lista de alguns artistas portuguezes: colligida de escriptos e documentos...*, Lisboa, Impr. Nacional, 1839

- Machado, Cirillo Volkmar - *Conversações sobre a pintura, escultura e architectura: escriptas e dedicadas aos professores e aos amados das bellas Artes*, Lisboa, Of. de Simão Thaddeo Ferreira, 3 vols., 1794-98

- Idem; *As honras da pintura, escultura e architectura*, João Pedro Bellori, Lisboa, Impr. Regia, 1815

- Idem; *Nova academia de pintura: dedicada as senhoras portuguezas que amão ou se applicão ao estudo das Bellas Artes*, Lisboa, Impr. Regia, 1817

- *O grande livro dos pintores ou arte da pintura, considerada em todas as partes, e demonstrada por princípios, com reflexões sobre as obras d'alguns bons mestres, e sobre as faltas que nelles se encontram por Gerardo Lairesse, com hum Appendice no principio sobre os Principios do Desenho; traducção do francez, de Ordem, e debaixo dos Auspicios de Sua Alteza Real o Principe Regente N.S. Lisboa*, na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801

- *O meio de se fazer pintor em tres horas, e de executar com o pincel as obras dos maiores mestres, sem se ter aprendido o desenho, traduzido do francez*, Lisboa, Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801

- *Principios da arte da gravura, trasladados do Grande Livro dos Pintores de Gerardo Lairesse Livro Decimo Terceiro, para servirem de appendice aos Principios do Desenho do mesmo author, em beneficio dos gravadores do Arco do Cego*, Lisboa, Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801

- Raczyński, Comte A. - *Les arts en Portugal: lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, 1846

- Raczyński, Le Comte A - *Dictionnaire histórico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les arts en Portugal, lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*, Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, 1847

- Santos, João José dos – *Biografia artística de Joaquim Rafael...*, Lisboa, Typ. G. M. Martins, 1868

- Taborda, José da Cunha - *Regras da Arte da Pintura: com breves reflexões sobre os caracteres distinctivos de suas escolas, vidas e quadros dos seus mais célebres professores, escritas na língua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo Senhor Marquez e Borba*, Lisboa, Impr. Regia, 1815

## **Publicações periódicas**

- *Abelha do Meio Dia*, n.º 1 (31 Jul. 1809) – n. 36 (29 Mar. 1810), Lisboa, Impr Régia

- Campos, Benevenuto Antonio Caetano - *Observador portuguez historico e politico de Lisboa desde o dia 27 de Novembro do anno de 1807, em que embarcou para o Brazil o Principe Regente Nosso Senhor e toda a Familia, por motivo da invasão dos francezes neste Reino*, Lisboa, Impr. Regia, 1809

- Castro, Tomás Ferreira de (trad.) - *Semanario Patriotico*, T.1, n.º1 (Jul.1808), n.º 12 (1808), Lisboa, Impr. Régia, 1808

- *Diario do Porto: com permissão e aprovação do Governo*, n.º 1 (5 de Abril 1809) – n.º 5 (6 de Maio 1809)
- *Diario Lisbonense*, n.º 1 (1 de Maio de 1809) – n.º 119 (31 de Maio de 1813), Lisboa, Impr. régia, 1809-1813
- *Gazeta de Lisboa*, 1807 – 1816, Lisboa, Officina Antonio Rodrigues Galhardo
- *Gazeta do Rocio*, n.º 1 (1808) – 21 (1809), Lisboa, Typografia Lacerdina
- *Jornal de Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana*, Num. ..., Lisboa, 18.., Lisboa, Impr. Régia
- *O Leal Portuguez*, n.º 1 (27 de Jun. 1808) – n.º 4 (28 de Jan. 1809), Porto, [s.n.]
- Oliva, Luís de Sequeira de - *O Lagarde Portuguez ou Gazeta para depois do Jantar*, n.º 1 (21 Nov. 1808) – n.º 8 (15 Dez 1808), Impr. Régia, 1808
- Oliva, Luís de Sequeira de - *O Telegrafo Portuguez ou Gazeta para depois de jantar*, n.º 9 (Dez. 1808) – n.º 105 (31 de Dez. 1814)
- Real, José Bernardo de Vasconcelos Corte; Andrade, Joaquim Navarro de; Maria, Luís de Coração de, *Minerva lusitana*, Coimbra, Real Impr. Régia, 1808
- *Semanario de Instrução, e Recreio*, n.º 1 (2 Set. 1812) – n.º 25 (Agost. 1813), Lisboa, Impr. Régia

## **Bibliografia**

### **1.- Obras de referência geral**

- França, José-Augusto - *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa, Presença, 200
- Idem; *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa, Bertrand, 1966, vol. I
- Lacerda, Aarão de; Chicó, Mário Tavares; dos Santos, Reinaldo - *História da Arte em Portugal*, Porto, Portucalense, 1942-1953
- Martins, Oliveira - *História de Portugal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1987
- Mattoso José (coord.) - *História de Portugal*, Lisboa, Estampa, 1993, vol. V
- Pereira, Paulo (coord.) - *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 1995, vol. III
- Pijoán, José (coord.) - *Summa Artis: Historia general del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, vol. 31 e 32

- Ramos, Rui (coord.) - *História de Portugal*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2009
- Serrão; Joaquim Veríssimo - *História de Portugal [1807-1832]*, Lisboa, Verbo, 2002, vol. VII

## 1.1 - Dicionário

- Busse, Jacques (coord.) - *Dictionnaires critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs: de tous les temps et tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (dir.) - *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, Teorema, 1994
- Grimal, Pierre - *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 2009
- Hall, James - *Dictionary of subjects and symbols in art*, London, John Murray, 1985
- Pamplona, Fernando de - *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Porto, Civilização, 1987, 5 vols
- Pereira, Paulo (coord.) - *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989
- Santana, Francisco; Sucena, Eduardo (dir.) - *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Carlos Quintas & Associados-Consultores, 1994
- Sepúlveda, Cristovão; Magalhães, Aires de - *Dicionário bibliográfico da guerra Peninsular – Lisboa*, Academia das Ciências, 1924-30
- Turner, Jane - *The dictionary of art*; London, Macmillan Publishers, 1996

## 1.2.- Obras e estudos específicos

### 1.2.1- Catálogos

- Aguilar, Isla; Zozaya, María (coord.) - *William Hogarth, Consciencia e Crítica dunha época*, Santiago de Compostela, Fundacion Caixa Galicia, 2000
- Alves, Maria da Trindade Mexia; Carvalho, José Alberto Seabra; Porfírio, José Luís (coord.) - *Francesco Bartolozzi : desenhos de um gravador*, Lisboa, IPM, 1996
- Araújo, Agostinho (coord.) - *Jean Pillement e o paisagismo no século XVIII, 1728-1808*, Lisboa, FRESS, 1996

- Arruda, Luísa; Faria, Alberto - *Desenho antigo: na colecção da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, Lisboa, FBAL, 2010
- Baldaque, Mónica; Soares, Elisa; Correia, Margarida Rebelo (coord.) - *Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura portuguesa, 1850-1950*, Porto, IPM, 1996
- Beaumont, Maria Alice (coord.) - *Sequeira, 1768-1837, um português na mudança dos tempos*, Lisboa, MNAA, 1996
- Blanco, Francisco Cordeiro - *Álbum do Palácio de Arroios, desenhos de Domingos António de Sequeira*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956
- Brook, Anthea; Wilton, Andrew; J. Luna, Juan (coord.) - *Pintura Británica: de Hogarth a Turner*, Madrid, Museo del Prado, 1988
- *Catálogo de uma exposição de pinturas do Morgado de Setúbal e de estanhos*, Lisboa, MNAA/MAS, 1964
- *Desenhos Italianos, Gravuras de Bartolozzi: Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto*, Porto, Universidade Porto, 1987
- *Disasters of War: Callot, Goya, Dix*, Londres, Hayward Gallery, 1998
- Dupuy, Pascal - *Face à la Révolution et l'Empire – Caricatures anglaises (1789-1815)*, Paris, Paris Musées, 2008
- Faroult, Guillaume; Leribault, Christophe; Scherf, Guilhem (coord.) - *L'Antiquité Rêvée: Innovations et Résistances au XVIIIe Siècle*, Paris, Gallimard, Louvre éditions, 2010
- Fernández, Francisco Pardo (coord.) - *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, Madrid, FUE, 2007
- *Francesco Bartolozzi: desenhos de um gravador*, Lisboa, MNAA: IPM, 1996
- Garcia, Maria Madalena A. de Moura Machado; Martins, Lúcia de Azevedo - *Inventário do Arquivo Histórico da Biblioteca Nacional: 1796-1950*, Lisboa, B.N., 1996
- Goldfarb, Hilliard T.; Wolf, Reva - *Fatal Consequences: Callot, Goya, and the Horrors of War*, Newm Hampshire, Hood Museum of Art, 1990
- Gomes, Alexandra Reis (coord.) - *Estampa e Caricatura Política Estrangeira sobre Portugal: A Doação Rau*, Lisboa, MNAA, 2000
- *Goya, el capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Madrid, Museu del Prado, 1993
- Marqués, Manuela B. Mena (coord.) - *Goya en tempos de guerra*, Madrid, Ediciones El Viso, 2008

- Matilla, José Manuel (coord.) - *La formacion del artista de Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989
- Mcphee, Constance C., Orenstein, Nadine M. (coord.) - *Infinite Jest, Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, Nova Iorque, Metropolitan Museum, 2011
- Pereira, João Castel-Branco (coord.) - *Arte efémera em Portugal*, Lisboa, MCG, 2000
- *Presença de Alguns Artistas em Portugal no Século XVIII, sua Influência: Catálogo da Exposição*, Lisboa, FRESS, 1982
- Rodrigues, Ana Maria (coord.) - *D. João VI e o seu Tempo*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999
- Spratley, Ricardo (pref.) - *Álbum comemorativo da Exposição de estampas antigas sobre Portugal por artistas estrangeiras nos séculos XVI a XIX: realizada nos Museus Nacionais de Arte Antiga de Lisboa, e de Soares dos Reis, do Porto, no ano de 1944*, Porto, Maranaus, 1946
- Studievic, Hélène (coord.) - *Goya Graveur*, Paris, Nicolas Chaudun, Paris-Musées, 2008
- Turner Nicholas (coord.) - *Desenhos de Mestres Europeus em Coleções Portuguesas*; Lisboa, CCB, 2000
- Vlachou, Foteini, *O Povo mais amado de Deus. War and religion in Portuguese popular prints of the Peninsular War*, in *Da Guerra Peninsular. Retratos e Representações*, Maria de Deus Duarte, Calendoscópio, Lisboa, 2010
- Veiga, Margarida; Blas, Javier; Matilla, José Manuel (coord.) - *Os Caprichos de Goya: Desenhos e Gravuras do Prado e da Calcografia Nacional de Espanha*, Lisboa, CCB, 2001
- Vega, Jesusa (coord.) - *Vivencia y Memoria de la Guerra de la Indenpendencia en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, FLG, 2008
- Visser, Bianca (coord.) - *Goya: Cronista de todas las Guerras: “Los Desastres” y la fotografia de guerra*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2009

### **1.2.2.- Estudos – História da Arte**

- Alexandre, Arsène - *L’art du Rire et de la Caricature*, Librairies-Imp. Rénnies, [s.d]
- Almeida, Teresa Caillaux de - *Memória das Invasões Francesas em Portugal (1807-1811)*, Lisboa, Ésquilo, 2010

- Araújo, Agostinho Rui Marques de - *Experiência da natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal: temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, Porto, Univ. Porto, 1991. Tese Doutor. História da Arte
- Araújo, Saulo - *Artífice ou Artista: uma problemática que acompanha o ensino superior artístico em Portugal no século XIX*, Lisboa, Univ. Lisboa, 2002. Tese maestr. Teorias da Arte
- Arruda, Luísa d'Orey Capucho - *Cirillo Wolkmar Machado: cultura artística, a academia, a obra gráfica*, Lisboa, Univ. Lisboa FBA, 1999. Prova complementar
- Barasch, Moshe - *Theories of art, from Plato to Winckelmann*, New York, London, University Press, 1985
- Basset, Jérôme - *L'iconographie médiévale*, Paris: Gallimard, 2008
- Bazin, Germain - *Classique, Baroque et Rococó*, Paris, Larousse, 1965
- Belting, Hans - *A verdadeira imagem: entre a fé e a suspeita das imagens, cenários históricos*, Porto, Dafne, 2011
- Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992
- Blas, Javier; Matilla, José Manuel; Medrano, José Miguel - *El libro de los Caprichos, dos siglos de interpretaciones, 1799-1999: catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Madrid, MNP, 1999
- Blom, Benjamin - *English caricature and satire on Napoleon I*, New York, 1968
- Bozal, Valeriano - *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Forma, 2002
- Braga, Sofia Ferreira - *Pintura mural neoclássica em Lisboa: Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas*, Lisboa, Scribe, 2012
- Bussagli, Marco - *Comment regarder...le Dessin: Histoire, évolution et techniques*, Paris, Hazan, 2012
- Carvalho, A. Ayres de - *O pintor Cyrillo Wolkmar Machado* in Boletim do MNAA. n.º 2, Lisboa, 1956
- Idem; *Catálogo da Coleção de Desenhos*, Lisboa, BN, 1977
- Carvalho, J. M. Teixeira de; Correia, Vergílio (coord.) - *Collecção de Memórias Relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal: recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado*; Coimbra, Imp. da Universidade, 1922



- Cantarel-Besson, Yveline; Constans, Claire; Foucart, Bruno (coord.) - *Napoléon: Images et Histoire: Peintures du Château de Versailles, 1789-1815*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001
- Castillo-Olivares, María Dolores Antigüedad del - *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999
- Castro, Augusto Mendes Simões de - *O mosteiro de Lorvão e as invasões francesas*, [s.i], 1926, Sep. *O Instituto*, v. 73, nº 5
- Choay, Françoise - *A alegoria do património*, Lisboa, Edições 70, 2000
- Costa, Luíz Xavier da - *O Ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802 a 1833: Memória Apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, A.N.B.A., 1936
- Idem; *Francesco Bartolozzi*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, separata Rev. "Museu", N.º 2, 1943
- Dérozier, Claudette – *La guerre d'indépendance espagnole a travers l'estampe (1808-1814)*, Paris, Lib. Honoré Champion, 1976, 3 vol.
- *Desenhos Italianos, Gravuras de Bartolozzi: Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto*, Porto, Universidade, 1987
- Eco, Umberto (coord.) - *História do Feio*, Algés, Difel, 2007
- Falcão Isabel (coord.) - *Pintura portuguesa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, AMAG, 2003
- Faria, Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria - *A Imagem Impressa: Produção, Comércio e Consumo de Gravura no final do Antigo Regime*, Porto, Univ. Porto, 2005. Tese Doutor. História da Arte
- Feaver, William - *Masters of Caricature: From Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1981
- Ferrari, Enrique Lafuente - *Goya Gravures et Lithographies Oeuvre Complet*, Paris, Flammarion, 1989
- *Forum*, Universidade do Minho, Braga, V.M., N.º 35, 2004
- *Francesco Bartolozzi: desenhos de um gravador*, Lisboa, MNAA: IPM, 1996
- Gerard, Dufour - *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Catedra Ediciones, 2008
- Godfrey, Richard (coord.) - *James Gillray: the art of caricature*, London, Tate Gallery Publishing, 2001

- Gombrich, E.H. - *Arte e ilusão: estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 1986
- Gomes, Paulo Varela in *IV Simpósio Luso-espanhol de História da Arte: Portugal e Espanha entre a Europa e além-mar (do início do séc. XV aos meados do séc. XIX*, IHA- UC, Coimbra, 1987
- Idem; *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no séc. XVIII*. Lisboa, Caminho, 1988
- Idem; *A confissão de Cyrillo: estudos de história da arte e da arquitectura*, Lisboa, Hiena, 1992
- Idem; *Expressões do neoclássico*, in AAVV, Rodrigues, Dalila (coord.) - *Arte Portuguesa: Da Pré-História ao século XX*, Vila Nova de Gaia, Fubu, 2009, vol. 14
- Granja, Cecília Roque - *As representações do fantástico na pintura portuguesa do séc. XVI: demónios, monstros e dragões*, Lisboa, Univ. Lisboa, 1992. Tese mestr. História da Arte
- Hallett, Mark - Riding, Chistine; *Hogarth*, Londres, Tate Publishing, 2006
- Hauser, Arnold - *A Arte e a Sociedade*, Lisboa, Presença, 1984
- Jaton, Anne-Marie - *Jean Gaspard Lavater*, Lausanne, René Coeckelberghs, 1988
- Jauss, Hans Robert - *A literatura como provocação*, Lisboa, Veja, 1993
- Kayser, Wolfgang - *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, La Bolsa de Medusa, 2010
- Lacerda, Aarão de - *A arte em Portugal no século XIX*, S.N.I. Lisboa 1946, Separata de “*Portugal*”
- Lima, Henrique de Campos Ferreira - *Joaquim Rafael, pintor e escultor portuense*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923
- Idem, *O pintor Sequeira no arquivo militar*; Lisboa, Solução, 1931
- Lipschutz, Ilse Hempel; *El despojo de obras de arte en España durante la guerra de la Independencia*, Madrid, [s.n], 1961
- Machado, Cirillo Volkmar (aut.); Berger, Francisco Gentil (coord.) - *Tratado de arquitectura & pintura*. Lisboa: FCG, 2002
- Massironi, Manfredo - *Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*, Lisboa, Edições 70, 1983
- Martín-Méry, Gilbert - *Bosch, Goya et le fantastique*, Bordeaux, Delmas, 1957

- Mathis, Hp. - *Napoleon I. im spiegel der Karikatur*, Lausanne, Payot, 1998
- Matos, Lúcia Almeida (coord.) - *O Exercício do Desenho na Coleção da FBAUP*, Porto, FBAUP, 1999
- Matilla, José Manuel – *Estampas Españolas de la Guerra de la Independencia: Propaganda, Conmemoración y Testimonio*, Cuadernos Dieciochistas, Ediciones Universidad Salamanca, Nº 8, 2007
- Molina, Juan José Gomez; Cabezas, Lino; Copón, Miguel - *Los Nombres del Dibujo*, Madrid, Cátedra, 2005
- Montagu, Jennifer - *The expression of the Passions: the origin and influence of Charles Le Brun's "Conference sur l'expression generale et particuliere*, Yale University Press, 1994
- Montés, Paulino António Pereira - *Do ensino de belas artes em Portugal através dos séculos*, Lisboa, [s.n.], 1960, sep. *Bol. Escola Superior Belas Artes*, 2
- Moreira, Rafael; Rodrigues, Ana Duarte (coord.) - *Tratados de arte em Portugal*, Lisboa, Scribe, 2011
- Mourato, António - *João Baptista Ribeiro 1790-1868*, Porto, Afrontamento, 2010
- Panofsky, Erwin - *Estudos de Iconologia: Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, Lisboa, Estampa, 1995
- Pimentel, António Filipe - *João Baptista Ribeiro e os retratos régios da Sala dos Capelos*, Coimbra, 1986, sep. *Bol. Arq. Univ. de Coimbra*, 8
- *Primeiro Centenário da morte do célebre pintor Morgado de Setúbal: José António Benedicto Soares da Gama de Faria e Barros: 12 de Fevereiro de 1900*, Milão, Typ. Nacional de V. Ramperti, 1909
- Rancière, Jacques - *O destino das imagens*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011
- Rebollo, Angel Rodríguez (coord.) - *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre la Guerra de la Independencia: celebradas del 5 al 7 de mayo de 2008*, Madrid, FUE, 2009
- Sánchez, Alfonso Emilio Pérez - *Historia del dibujo en España*, Madrid, Cátedra, 1986
- Serrão, Vítor - *O maneirismo e o estudo social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imp. Nac. Casa da Moeda, 1983
- Idem; *A cripto-história de arte: análise de obras de artes inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001

- Idem; *A Trans-Memória das Imagens: estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Cosmos, 2007
- Simon, Robin; *Hogarth, France and British Art: the rise of the arts in 18th-century Britain*, London, Hogarth Arts, 2007
- Soares, Ernesto - *Apontamentos biográficos do gravador Gregório Francisco de Assis e Queiroz*, Lisboa, Imprensa Limitada, 1928
- Idem; *História da gravura em Portugal: os artistas e as suas obras*, Lisboa, Gráf. Santelmo, 1940, 2 vol.
- Idem; *Gregório de Queiroz: gravador em metal (a sua vida e a sua obra)*, Lisboa, 1941
- Idem; *Inventário da colecção de estampas. série preta*, Lisboa, BN, 1975
- Teixeira, Francisco Augusto Garcez - *A Irmandade de S.Lucas: estudo do seu arquivo*, Lisboa, [s.n.], 1931
- Tilghman, B.R. – *Charles le Brun: Theory, Philosophy and Irony*, The British journal of aesthetics, Oxford, V.32, N.º 2 Apr. p. 123 -133
- Tomlinson, Janis – *Francisco Goya y Lucientes. 1746-1828*. London: Phaidon, 1994
- Tresider, Jack – *Os símbolos e o seu significado*. Lisboa: Estampa, 2000
- Vasconcelos, Flório - *Os pintores Teixeira Barreto*, Porto, Afrontamento, CM, 2002
- Vaz, João de Moraes - *A Pintura Mural da Ajuda (1802-1823): uma proposta de interpretação*, [S.I., s.n.], Sep. de Tabardo n.º 3
- Vega, Jesusa - *El comercio de estampas en Madrid durante la guerra de la Independencia, Estampas de la guerra de la Independencia*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996
- Ventura, António - *Iconografía Portuguesa sobre la Guerra de la Independencia Española in coord López, Emilio la Parra; La guerra de Napoleón en España. Reacciones, Imágenes, Consecuencias*, Univ. Alicante, 2010
- Vitorino, Pedro - *José Teixeira Barreto: Artista Portuense, 1763-1810*, Coimbra, [s.n.], 1925
- Watrous, James - *The Craft of Old-Master Drawings*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1957
- Wolf, Reva - *The Satirical Print in England and on the continental, 1730-1850*, Boston, Godine, 1991

### 1.2.3. - Estudos – História

- AAVV, Costa, Isilda Braga da; Ribeiro (coord.) - *A guerra no tempo de Napoleão : antecedentes, campanhas militares e impactos de longa duração = La guerre à l'époque Napoléonienne : antécédents, campagnes militaires et impacts à long terme = Warfare in the age of Napoleon : precedents, military campaigns and lasting impacts* / XXXV Congresso Internacional de História Militar, Lisboa, CPHM, 2010
- AAVV, Sousa, Maria Leonor Machado de (coord.) - *A Guerra Peninsular: Perspectivas Multidisciplinares*, Actas do Congresso Internacional e Interdisciplinar evocativo da Guerra Peninsular, Comissão Portuguesa de História Militar, CEAP, Lisboa, 2008, 2 vol.
- Aranha, Brito - *Nota acerca das invasões francezas em Portugal principalmente a que respeita à primeira invasão do comando de Junot*. Lisboa: Tip. Da real Academia das ciências, 1909
- Artola, Miguel - *Los Afrancesados*, Alianza Editorial, 2008
- Araújo, Ana Cristina - *Revoltas e Ideologias em conflito durante as Invasões Francesas*, Sep. de Rev. História das Ideias, Coimbra, FLC, 1985, 7
- Barrientos, Joaquín Álvarez - *La Guerra de la Indenpendencia en la Cultura Española*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2008
- Branco, Pedro Soares - *Os Uniformes Portugueses na Guerra Peninsular*, Lisboa, Tribuna, 2007
- Brandão, Raul - *El-Rei Junot; Relógio D'Água Editores*, Lisboa, 2001, vol. VII
- Borges, João Vieira - *A artilharia na guerra peninsular*, Lisboa, Tribuna, 2009
- Caetano, António Alves - *A economia portuguesa no tempo de Napoleão: constantes e linhas de força*, Lisboa, Tribuna da História, 2008
- Chardigny, Louis - *L'Homme Napoléon*, Paris, Perrin
- Carr, Raymond - *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1998
- Costa, Hipólito José da (red.) - *Correio Braziliense, ou Armazem Literario*, v. 1 (Jun. 1808) – v. 29 (Dez. 1822), São Paulo, Impr. Oficial do Estado de Brasília, 2001-2003
- Delgado, Sabino - *Guerra de la Independencia*. Madrid: Nacional, 1979
- Descartes, René - *As paixões da Alma*, Lisboa, Fim de Século, 2009
- Díaz-Plaja, Fernando - *Dos de Maio de 1808*. Madrid: Espasa Calpe, 1996
- Esdaile, Charles - *As guerras de Naopleão: uma história internacional, 1803-1815*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2011

- França, José Augusto - *Lisboa: histórica física e moral*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008
- Idem; *Recordações de uma estada em Portugal, 1805-1806/ Duquesa de Abrantes*, Lisboa, BNP, 2008
- Ferrão, António - *A I.ª Invasão Francesa (a Invasão de Junot vista através dos documentos da Intendencia Geral da Policia, 1807-1808): Estudo Politico e Social*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923
- Idem., *A 1ª Invasão Francesa*. Coimbra: UC, 1923
- Gotteri, Nicole - *Napoleão e Portugal*, Lisboa, Teorema, 2006
- Iria, Alberto - *A invasão de Junot no Algarve*, [s.n.], 1941
- Junot, Jean-Andoche - *Diário da I Invasão Francesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 2008
- Loureiro, Adolpho - *Relação das especies bibliographicas e iconographicas relativas à Revolução Francesa e Imperio: 1789-1815*, Lisboa, [s.n.], 1909
- Martelo, David - *Os caçadores: os galos de combate do exército de Wellington*, Lisboa, Tribuna, 2007
- Martins, Rocha - *A Côrte de Junot em Portugal: 1807-1808*, Lisboa, Ed. Gomes de Carvalho, 1910
- Messadié, Gerard - *História geral do diabo: a antiguidade à idade contemporânea*, Mem Martins, Europa-América, 2001
- Minois, Georges - *O Diabo: origem e evolução histórica*, Lisboa, Terramar, 2003
- Neves, José Acúrsio das - *História Geral da Invasão dos Franceses em Portugal e da Restauração deste Reino*, Porto, Afrontamento, 2008
- *O exército português e as comemorações dos 200 anos da Guerra Peninsular*, Lisboa, Tribuna, 2009
- Pereira, A.X. da Silva – *O Jornalismo Portuguez*, Lisboa, Typographia Soares, 1895
- Ramalhete, Manuel Gastão Marques - *Junot em Portugal: Relato do seu chefe de estado maior Barão Thiébault*, Lisboa, FCSH, 2008. Tese mistr. História do Século XIX
- Rafael, Gina Guedes; Santos, Manuela (coord.) - *Jornais e Revistas Portugueses do séc. XIX/ Biblioteca Nacional*; Lisboa, B.N., 1998-2002

- Reis, Jaime; Mónica, Maria Filomena; Santos, Maria de Lourdes dos - *O século XIX em Portugal: comunicação ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais (Novembro de 1979)*, Lisboa, Presença, 1979
- Rodrigues, Manuel A. Ribeiro - *Guerra Peninsular 1806-1815*, Lisboa, DestArte, 2000
- Silva, Carlos Guardado da (coord.) - *A Guerra Peninsular: Actas do XI Congresso Turres Veteras: História da Guerra Peninsular*, Lisboa, Colibri, 2009
- Simões, João Gaspar (trad.) - *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Lisboa, BNP, 2009
- *Um general que chega, um príncipe que parte, um país que resiste/ Portugal, 1807-1808: Actas do X curso de Verão da Ericeira*, Ericeira, Mar de Letras, 2008
- Valente, Vasco Pulido - *Ir pró Maneta – A Revolta contra os franceses (1808)*. Lisboa, Alêtheia, 2007
- Ventura, António (coord.) - *Napoleão: História & Mito*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008
- Ventura, António; Sousa, Maria Leonor Machado de (comis. cient.) - *Guerra Peninsular: 200 anos*, Lisboa, BNP, 2007
- Vicente, António Pedro - *O tempo de Napoleão em Portugal: Estudos Históricos*, Lisboa, Comissão Portuguesa de História Militar, 2000
- Idem.; *Guerra Peninsular – 1801-1814*. Lisboa, QUIDNOVI, 2007
- Idem; *Aspectos da sociedade portuguesa nos finais do século XVIII*. Paris: FCG, 1972
- Idem.; *Panfletos anti-napoleónicos durante a guerra peninsular*. Coimbra: FL, 1999
- Vovelle, Michel - *A Revolução Francesa, 1789-1799*, Lisboa, Edições 70, 2007

### 1.3 - Internet

- Tesouros BN <http://purl.pt/369/1/ficha-obra-junot.html> 02/07/2010.
- *El poder de la imagen durante la Guerra de la Independencia: el caso de Cataluña*: Burjalés, Laura Corrales, Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea, N.º 9, 2009  
in [http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/w\\_bcc1812/w/rec/4002.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/w_bcc1812/w/rec/4002.pdf), 4/2/2012.
- *Estampas Españolas de la Guerra de la Independencia: Propaganda, Conmemoración y Testimonio*: Matilla, José Manuel, Cuadernos Dieciochistas,

Ediciones                                      Universidad                                      Salamanca, N°8, 2007 in  
[http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69136/1/Estampas\\_espanolas\\_de\\_la\\_Guerra\\_de\\_la\\_In.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69136/1/Estampas_espanolas_de_la_Guerra_de_la_In.pdf), 10/3/2012.

-<http://www.1st-art-gallery.com/Nicolas-Louis-Albert-Delerye/Equestrian-Portrait-Of-The-Duke-Of-Wellington-With-British-Hussars-On-A-Battlefield.html>, 10/8/2012.

-[http://www.wikigallery.org/wiki/painting\\_286394/Nicolas-Louis-Albert-Delerye/Head-of-a-Hussar.html](http://www.wikigallery.org/wiki/painting_286394/Nicolas-Louis-Albert-Delerye/Head-of-a-Hussar.html), 10/08/2012.



## Anexo Documental

## Artistas portugueses a operar entre o 1808 e 1816

Nome	Ofício	Cronologia	Mestres	Verificado	Fonte	Observações
Aguiar, João José de	Escultor		Labruzzi (Roma); Canova (Roma)		Cirillo (p.221); Pamplona (vol. I, p. 22-24)	
Aguiar, Luiz de	Pintor		Cirillo		Cirillo (p.259); Pamplona (vol. I, p. 25)	
Aguillar, Manoel Marques d'	Gravador	1767(68)-		MNAA	Cirillo (p.p. 237-238)	
Alão, João Joaquim Alves de Sousa	Escultor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX			Pamplona (vol. I, p. 33)	
Alão, José Joaquim Alves de Sousa	Pintor, Estofador	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX			Pamplona (vol. I, p. 33)	

Almeida, Caetano Alberto Nunes de	Gravador	1795-		Bispo (p. 54); Pamplona ( vol I, p. 48)
Almeida, Francisco Thomaz de	Gravador		Bartolozzi	Cirillo (p.233), Pamplona (vol I p. 53)
António, Luiz	Pintor		Cirillo	Cirillo (p.259)
Alorna, D. leonor (Marquesa de Alorna)	Pintor	1750 - 1839		Pamplona (vol. I, p.p. 64-65)
Alva, Condessa de	Pintor, Miniaturista	Incio do séc. XIX		Pamplona (vol. I, p. 66)
Álvares, Eugénio Joaquim	Decorador	Incio do séc. XIX		Pamplona (vol. I, p. 66)
Amado, António	Escultor, Entalhafor	Final do séc. XVIII - Inicio do séc. XIX		Pamplona (vol.I, p. 88)

Andrade, Caetano Aires de	Pintor	1787 -	Domingos Sequeira	MNAA	Pamplona (vol. I, p. 102)
Aquino, Tomás de	Escultor, Entalhador	1764-1817			Pamplona (vol. I, p. 131)
Azevedo, Raimundo José de	Entalhador	-1825			Pamplona (vol. I, p. 159)
Baptista, João	Pintor, Desenhador	Falecido inicio séc. XIX	Cirillo		Pamplona (vol. I, p. 166)
Baptista, Luz	Arquitecto				Cirillo (p. 164- 165)
Barreto, José Teixeira	Pintor, Gravador	1763 (67) - 1810	Domingos Teixeira Barreto, João Glama; João Cadiz (Roma); Gagneraux (Roma)	MNAA	Taborda (p.p. 241-243); Cirillo (.p. 238-239); Pamplona (vol.I, p.p. 180-181)
Barros, Eleuterio Manoel de	Gravador		Joaquim Carneiro da Silva, Ludovico Esterni (Roma)	MNAA	Cirillo (pp.235-236); Pamplona (vol. I, p. 184-185)

Basto, Duarte Ferreira Pinto	Miniaturista (diplomata)	Incio do séc. XIX			Pamplona (vol. I, p. 192)	
Binheti, João Carlos	Pintor	-1816			Pamplona (vol.I, p. 217)	
Botelho, António José Faustino	Pintor		Felisberto António Botelho		Cirillo (p.110); Pamplona (vol. I, p. 230)	
Botelho, José	Pintor		Cirillo		Cirillo (p.259), Pamplona (vol. I, p. 233)	
Botelho, Felisberto António	Pintor	1760 -	Pedro Alexandrino	MNAA	Cirillo (p. 110); Taborda (p.241); Pamplona (vol. I, p. 232- 233)	A última obr foi um retrato de D. João VI no ano de 1808. Tendo cegado passou a dirigir as obras do filho Antonio José Faustino Botelho
Braga, Joaquim Rodrigues	Pintor	179.. - 1853	Francisco Vieira, João da Fonseca, Sequeira		Pamplona (vol.I, p.p. 238-239)	
Bragança, Infanta D. Maria Ana Josefa de	Pintora Amadora	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Joaquim Carneiro da Silva, Domingos da Rosa		Pamplona ( vol. I, p.p. 240-241)	

Bragança, Infanta D. Maria Francisca B.	Pintora Amadora	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Joaquim Carneiro da Silva, Domingos da Rosa	Pamplona (vol. I, p. 241)	
Bragança, Infanta D. Maria Francisca D.	Pintora Amadora	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Joaquim Carneiro da Silva, Domingos da Rosa	Pamplona (vol. I, p. 241)	
Bragança, Princesa D. Maria Teresa de	Pintora Amadora	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Domingos Sequeira	Pamplona (vol.I, p.p241-242)	
(o) Bugre, Joaquim José	Pintor, Decorador	1750-1819	P. Manoel José; Escola André Gonçalves	Cirillo (p.101); Pamplona (vol.I, p. 258)	
Bulhões, Tomás António de	Pintor	-1822	Cirillo	Cirillo (p.258); Pamplona (vol.I, p. 258)	
Calisto, Bartholomeu Antonio	Pintor	-1821	Joaquim Manoel da Rocha; Labruzzi (Roma);	Cirillo (p. 115); Taborda (p. 231); Pamplona (vol.II, p. 17)	Aprisionado em Nantes pelos franceses quando do regresso a Portugal; Testemunhou contra Sequeira.
Carlota Joaquina (Rainha)	Pintora Amadora		Goya, Domingos Sequeira	Pamplona (vol. II, p. 48-49)	

Carvalho, Francisco Bernardes de	Pintor			Pamplona (vo. II, p. 63)
Carvalho, José Nunes de	Pintor	1788 -	Eleutério de Barros	Pamplona (vol. II, p. 65)
Carvalho, Pedro Alexandrino de	Pintor	1730- 1810	João de Mesquita;Bernardo Pereira Pegado	Taborda (p.p. 240-241); Cirillo (p.95-98); Pamplona (vol.II, p.p. 277-280)
Domingos Clementino	Pintor		Ângelo Fosquini	Pamplona (vol.II, p. 209)
Chiape, João André	Pintor			Bispo (p.38); Pamplona (vol.II, p. 95)
Coelho, António João	Entalhador			Pamplona (vol. II, p.p. 103-104)
Constantino	Escultor			Pamplona (vol. II, p. 129)

Correa, Nicoláu José	Gravador	-1814	Figueiredo; Arco do cego, Impr. régia	Cirillo (p. 234); Bispo (p. 18)	
Castro, Joaquim Machado de	Escultor	1732-1822	Manoel Machado; José de Almeida; Giusti;	Cirillo (p.p. 212-214); Bispo (p.p. 10-11); Pamplona (vol. IV p.p. 17- 22)	
Costa, Joaquim da	Pintor, Cenógrafo	1783 -	Pillement; Manuel da Costa	Cirillo (p.181); Pamplona (vol.II, p. 150)	
Costa, Manuel da	Pintor, Cenógrafo	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Simão Caetano Nunes, Verissimo A. de Souza	Cirillo(p.179-182); Pamplona (vol II, p.p.152-153)	Encarregue por Junot dos trabalhos de pintura do Palcio de Queluz para acolhimento de Napoleão quando da sua visita a Portugal. Viajou para o Brasil no ano de 1811. Testemunhou contra Sequeira
Costa, Manuel Lourenço da	Pintor, Gravador	1771 -		Pamplona II (vol.II, p. 154)	
Costa, Nuno Vitorino da	Desenhador, Decorador			Pamplona (vol.II, p. 157)	
Costa, Raimundo José da	Desenhador, Decorador	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Eleutério de Barros, Joaquim da Silva	Pamplona (vol.II, p.p. 157-158)	



Costa, o Coxinho (José Lucio da Costa)	Medalhista, Gravador	1763 - 1814	Joaquim Manuel da Rocha, Aula do Calhariz	Cirillo (p.p. 233-234); Pamplona (vol.II, p. 166-167)
Cruz, André Monteiro da	Pintor	1770 - 1851	MNAA	Pamplona (vol.II, p.p. 174-175)
Deus, João de	Pintor, Decorador	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	José António Narciso; Cirillo	Cirillo (p. 259); Pamplona (vol.II, p. 198)
Dias, João Domingues de Campos	Escultor	1763-1826	João António de Pádua	Pamplona (vol.II, p.202)
Faustino, António	Pintor	-1818	Francisco Vieira, João T da Fonseca, Sequeira	Cirillo (p.120); Pamplona (vol. I, p. 122)
Fernandes, Félix José	Pintor, Cenógrafo	1771-1811		Pamplona (vol.II, p. 263)
Ferreira, José Francisco	Pintor	-1811	Jerónimo Gomes Teixeira	Pamplona (vol.II, p. 295)

Figueiredo, António Joaquim de	Desenhador, Medalhista	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Pamplona (vol.II, p. 301)
--------------------------------	------------------------	--	---------------------------

Figueiredo, António Marques de	Miniaturista		Cirillo (p.224)
--------------------------------	--------------	--	-----------------

Figueiredo, Francisco Xavier de	Medalhista	1754 -1818	Cirillo (p.224); Bispo (p.56); Pamplona (vol.II, p. 308)
---------------------------------	------------	------------	--

Figueiredo, João de	Medalhista	1725 - 1809	Cirillo (p.p. 223-224); Pamplona (vol. II, p. 308)
---------------------	------------	-------------	--

Figueiredo, Manuel Marques de	Barrista, Ourives	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Pamplona (vol.II, p.309)
-------------------------------	-------------------	--	--------------------------

Filho, Thimotheo Verdier	Pintor	1792-	José da Cunha Taborda; Mr. le Gros (Paris)	Cirillo (p.196)
--------------------------	--------	-------	--	-----------------

Figueiredo, Xavier de	Medalhista	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Pamplona (vo.II, p. 310)
-----------------------	------------	--	--------------------------

Fonseca, António Manuel da	Pintor	1796-1890	João Tomás da Fonseca, Joaquim Manuel da Rocha; Camuccini e Andrea Pozzi (Roma)		Pamplona (vol.II, p.p.317-323)	
Fonseca, Gaspar Joaquim da	Escultor	-1820	Joaquim José Laborão		Cirillo (p.220); Pamplona (vol.II, p.p.324-325)	
Fonseca, João Tomás da	Pintor, Escultor	1754 - 1835	João Grossi, Joaquim Manuel da Rocha		Pamplona (vol.II, p. 326)	
Fonseca, José Coelho da	Pintor				Pamplona (vol. II, p.p.326-327)	
Fuschini, Arcângelo	Pintor	1771 - 1834	Joaquim Manuel da Rocha, Labruzzi (Roma)	MNAA	Taborda (p.231)Cirillo (p. 115); Pamplona (vol.II, p.p. 331-333)	Testemunhou contra Sequeira
Fuschini, Pedro Maria	Pintor, escultor		Arcângelo F., João José de Aguiar		Pamplona (vol.II, p.333)	
Francisco Bernardo	Pintor		José da Cunha Taborda		Pamplona (Vol. II, p.340)	

Freire, Francisco de Borja	Gravador de Cunhos e Medalhas	1790 -	Figueiredo	Bispo (p. 55); Pamplona (vol.II, p.p. 350-351)	Trabalhou na baixela a ofertar a Wellington
----------------------------	-------------------------------	--------	------------	--	---

Freire, José Joaquim	Desenhador, Aguarelista	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX		Pamplona (vol.II, p. 352)	
----------------------	-------------------------	--	--	---------------------------	--

Freitas, José Valentim	Desenhador			Pamplona (vol.II, p. 356)	
------------------------	------------	--	--	---------------------------	--

Freitas, Manuel dos Santos	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Barros, Magalhães, Sequeira ?	Pamplona (vol.II, p. 358)	
----------------------------	--------	--	-------------------------------	---------------------------	--

Furtado, o Gata (José de Almeida)	Miniaturista, Pintor	1778 - 1831	Giusti	Pamplona (vol. II, p.p.366-367)	
-----------------------------------	----------------------	-------------	--------	---------------------------------	--

Gaspart, José	Gravador			Bispo (p. 56)	
---------------	----------	--	--	---------------	--

Garcia, Francisco Leite Leal	Escultor, Barrista	-1814	Nicolau Preto; Alexandre Giusti	Cirillo (p.210); Pamplona (vol.III, p. 22)	
------------------------------	--------------------	-------	---------------------------------	--	--

Geraldes, o China (Luís António)	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	António Fernades Rodrigues, Joaquim José da Rocha	Pamplona (vol.III, p.p. 30-31)	
Góis, Bernardo António de Oliveira	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Tomás Gomes; Joaquim da Rocha; Cirillo	Pamplona (vol.III, p.p. 41-42)	Ajudante de Cirillo na campanha de Mafra e da Ajuda
Gomes Francisco	Pintor			Pamplona (vol.III, p.48)	
Gomes, José Tomás	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX		Pamplona (vol.III, p. 49)	
Gomes, Pedro António	Pintor	1759 - 1819	Tomás Gomes	Pamplona (vol.III, p. 50)	
Gonçalves, José	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX		Pamplona (vol.III, p. 62)	
Honorato, Manuel	Escultor	1777? - 1827	António Pedro da Rocha	Pamplona (vol.III, p. 122)	

Jâcome, António Fernandes	Desenhador	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Domingos Francisco Vieira, Vieira Portuense, Pillement ?	Pamplona (vol.III, p. 131)
------------------------------	------------	---	---	-------------------------------

Joaquim Romão	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX		Pamplona (vol.III, p. 144)
---------------	--------	---	--	-------------------------------

Joaquim Valério	Escultor	-1829		Pamplona (vol. III, p.144)
-----------------	----------	-------	--	-------------------------------

José Gaspar	Medalhista	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX		Pamplona (vol.III, p. 153-154)
-------------	------------	---	--	-----------------------------------

José Joaquim	Pintor, Decorador			Pamplona (vol.III, p. 154)
--------------	----------------------	--	--	-------------------------------

José , Marcelo	Pintor		Cirillo	Cirillo (p.259)
----------------	--------	--	---------	-----------------

José Joaquim	Escultor			Pamplona (vol.III, p. 154)
--------------	----------	--	--	-------------------------------

Laborão, Joaquim José de Barros	Escultor	1762 - 1820	Grossi; João de Figueiredo, Bartolozzi	Cirillo (pp. 219- 221); Pamplona (vol.III, p.p. 171-172)	Responsavel pela escultura no palácio de Mafra em 1807
Leones	Pintor		Cirillo	Cirillo (p.259); Pamplona ( vol. III, p. 202)	
Lima, Theodoro Antonio	Escultor		Machado Castro, João de Figueiredo; Bartolozzi	Cirillo (p.233) ; Bispo (p. 21); Pamplona (vol.III, p. 208)	
Lopes, Eusebio	Pintor	-1818		Cirillo (p.165)	
Lopes, Feliciano José	Escultor, Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX		Pamplona (vol.III, p.p. 225-226)	
Luís António	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Alexandre Giusti; Cirillo	Pamplona (vol.III, p. 252)	
Macedo, Joaquim António de	Escultor	1750 - 1820	José de Almeida; Alexandre Giusti	Cirillo (p.210); Pamplona (vol.IV, p. 12)	

Machado, António	Escultor	-1810	José de Almeida		Cirillo (p.204), Pamplona (vol.IV, p.p. 13-14)
------------------	----------	-------	-----------------	--	--

Machado, Cirillo Volkmar	Pintor, Teorico	1748 - 1823	Pedro Volkmar; Parodi	MNAA	Taborda (p.236); Cirillo (p. 243- 260); Bispo (p.29); Pamplona (vol. V, p.p. 380- 383)
-----------------------------	--------------------	-------------	--------------------------	------	---

Machado, Joaquina Isabel Volkmar	Pintora	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX			Pamplona (vol. V, p. 383)
-------------------------------------	---------	---	--	--	------------------------------

Magina, Diogo	Pintor				Cirillo (p. 171); Pamplona (vol. IV, p. 27)
---------------	--------	--	--	--	---

Magalhães, Germano Antonio Xavier de	Arquitecto				Cirillo (p.195)
---	------------	--	--	--	-----------------

Magno, Alberto	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX			Pamplona (vol.IV, p. 28)
----------------	--------	---	--	--	-----------------------------

Manuel lourenço	Escultor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX			Pamplona (vol. IV, p.p. 54- 55)
-----------------	----------	---	--	--	------------------------------------



Manuel lourenço	Desenhador				Pamplona (vol. IV, p. 55)
Margarida Teotónia	Pintora	1755 - 1822	Maria Leonor Rouks		Pamplona (vol. IV, p. 63)
Martha, Santa	Pintora		Cirillo		Cirillo (p.259)
Marques, Joaquim	Pintor	1750 - 1822			Cirillo (p.186), Pamplona (vol. IV, p.72)
Matos, Manuel de	Barrista, Pintor	1750-1818	Joaquim Bernardo Galinha; Casa de Rocha e de Miguel António	MNAA	Cirillo (p.107), Pamplona (vol.IV, p.p. 94-95)
Melo, José Augusto Cabral de	Calígrafo		Gaspar José Raposo		Pamplona (vol.IV, p. 104)
Meneses, D. Pedro (marq d Marialva)	Desenhador, Gravador Amador	1782 - 1865	Cirillo	MNAA	Pamplona (vol.IV, p. 111)

Miranda, Vicente Pinto de	Desenhador, Miniaturista, Litógrafo	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX		Pamplona (vol.IV, p. 152)
---------------------------	-------------------------------------	---	--	---------------------------

Monteiro, António Maria de Oliveira	Gravador		Eleuterio; Bartolozzi	Cirillo (p.233); Pamplona (vol. IV, p.159)
-------------------------------------	----------	--	-----------------------	--

Monteiro, André	Pintor, Decorador		António Fernandes Rodrigues, João Antinori	Pamplona (vol.IV, p.p. 158-159)
-----------------	-------------------	--	--	---------------------------------

Morgado de Setúbal	Pintor	-1809	Vieira Lusitano	Taborda (p.p.253-254); Cirillo (pp. 176- 177); Pamplona (vol.V, p.p. 178-180)
--------------------	--------	-------	-----------------	---

Moreira, Cypriano da Silva	Gravador	1754-1826	João de Figueiredo	Bispo (p. 55)
----------------------------	----------	-----------	--------------------	---------------

Moreira, João de Deos	Pintor		José Antonio Narcizo	Pamplona (vol.IV, p.p. 174-175)
-----------------------	--------	--	----------------------	---------------------------------

Narciso	Pintor	1731 - 1811	Cirillo	Cirillo (p.259); Pamplona (vol.IV, p. 192)
---------	--------	-------------	---------	--

Narciso, José António	Pintor, Decorador	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Inácio Oliveira Bernardes	Pamplona (vol. IV, p.p. 194-195)	Fugiu com intervenção do exercito de Massena. Perdeu os valores que tinha reunido.
Negreiros, José Manuel de Carvalho e	Arquitecto	-1815		Cirillo (pp.193- 194)	
Novais, Joaquim Fortunato de	Pintor, Desenhador	-1814		Pamplona (vol.IV, p. 210)	
Olivera, Eusébio de	Pintor, Decorador, Arquitecto	1752 -1814		Pamplona (vol. IV, p. 236)	
Oliveira, João Pedro de	Pintor		João Mesquita, Bernardo Pereira Pegado, André Gonçalves	Pamplona (vol. IV, p. 238)	
Oliveira, José Alves (ou Álvares)	Pintor	-1831		Pamplona (vol. IV, p. 240)	
Oliveira, Manuel Dias de (o Romano)	Pintor, Gravador	1730 - 1810	MNAA	Pamplona (vol.IV, p.p. 241-242)	

Oliveira, Mauricio de	Pintor		Cirillo	Cirillo (p.259)
-----------------------	--------	--	---------	-----------------

Payo, José Ignacio de S.	Pintor		Pedro Alexandrino	Cirillo (p. 97)
--------------------------	--------	--	-------------------	-----------------

Pereira, António José	Pintor, Miniaturista			Pamplona (vol.IV, p.291)
-----------------------	-------------------------	--	--	-----------------------------

Pereira, Luiz Gonzaga	Gravador	1796-		Bispo (p.57), Pamplona (vol.IV, p.301)
-----------------------	----------	-------	--	---

Perpigna, Leonor Pilar	Pintora		José da Cunha Taborda	Cirillo (p.117), Pamplona (vol.IV, p. 315)
---------------------------	---------	--	--------------------------	--

Pilar, Suzana Margarida	Pintora, Miniaturista	-1818 / 1820	Jácome Azzoli; José da Cunha Taborda	Cirillo (p.117), Pamplona (vol. IV, p. 319)
----------------------------	--------------------------	--------------	--	---

Pinto, António	Escultor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX		Pamplona (vol. IV, p. 331)
----------------	----------	---	--	-------------------------------

Pinto, João Teixeira	Escultor				Cirillo (p.p. 240-241); Pamplona (vol.IV, p.p. 332-333)
Piolti, Manuel	Pintor, Decorador, Arquitecto	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Faustino José Rodrigues		Pamplona (vol. IV, p. 340)
Pirralho, João Francisco	Dourador, Encarnador	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Bartolozzi		Pamplona (vol.IV, p. 353)
Preto, Manuel António	Pintor	1793 -			Pamplona (vol. IV, p. 372)
Primavera, José Joaquim Rodrigues	Pintor, Desenhador, Miniaturista	1768 - 1845		MNAA	Pamplona (vol. IV, p.p. 373-374)
Queirós, Gregório Francisco de	Desenhador, Gravador, Medalhista		Bartolozzi		Cirillo (p.235); Bispo (p.16); Pamplona (vol. IV, p.p. 375-376)
Rafael, Joaquim	Pintor	1783 - 1864			Bispo (p.40), Pamplona (vol.III, p.p.142- 144)

Rasquinho (cónego)	Pintor		António Fernandes Rodrigues, José da Cunha Taborda, cavaleiro Gaspar		Cirillo (p.171), Pamplona (Vol.V, p. 19)	
Rasquinho, Joaquim José	Pintor	1772 -	António dos Santos Cruz, Machado de Castro		Cirillo (p.171); Pamplona (vol.V, p.19)	
Rato, Joaquim Gregório da Silva	Pintor	1781 - 1866	Domingos Sequeira		Cirillo (p.120); Pamplona (vol. V, p.p. 19-20)	
Reis, Máximo Paulino dos	Pintor	1781 -	Cavaleiro Gaspar (Roma)		Cirillo (p. 122-123); Pamplona (vol. V, p.p. 38-39)	Permaneceu em Roma entre os anos de 1804 e 1813
Reis, Melchior Gaspar dos	Escultor	1760 - 1847	António Fernandes Rodrigues, José da Cunha Taborda		Pamplona (vol. V, p. 39)	
Resende, Luís José Pereira de	Pintor	1790 - 1868	Labruzzi, Pietro Vitali, Volpato, Bartolozzi	MNAA	Pamplona (vol. V, p. 47)	
Ribeiro, João Baptista	Pintor	1790-1868)		MNAA	Pamplona (vol. V, p.p. 51-55)	

Ribeiro, Norberto José	Pintor	1774 - 1844	Joaquim Manuel da Rocha; José da Cunha Taborda		Cirillo (p.118); (vol. V, p. 57)
Rivara, João Caetano	Desenhador, Gravador	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Labruzzi (Roma); Pedro Vitali (Roma), Volpato (Roma), Bartolozzi		Cirillo (p.p. 236-237); Pamplona (vol. V, p. 60)
Rocha, António Pedro da	Escultor, Entalhador	1760 - 1816	Machado de Castro		Pamplona (vol. V, p. 62)
Rocha, João Francisco	Pintor	1760-1816			Taborda (p.236); Pamplona (vol. V, p.p. 64- 65)
Rocha, Joaquim Leonardo da	Pintor, Gravador	1756 - 1829			Taborda (p.236); Cirillo (p. 95); Pamplona (vol. V, p.p. 65-66)
Rodrigues, Faustino José	Escultor, Pintor	-1826	Machado de Castro; Domingos da Rosa	MNAA	Cirillo (p. 240); Pamplona (vol. V, p.p. 77-79)
Rodrigues, João	Escultor	-1820			Pamplona (vol. V, p.81)

Romão, Ezequiel Anselmo	Escultor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Joaquim Valério	Pamplona (vol. V, p.p. 90-91)	
Rosa, Antonio Francisco	Arquitecto		José Joaquim Ludovice	Cirillo (p.195)	
Rosa, José da	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	MNAA	Taborda (p.249); Pamplona (vol.V, p.97)	
Rouks, Maria Leonor	Pintora, Miniaturista		João de Figueiredo	Pamplona (vol.V, p.100)	
Sa, Honorato José Correia de Macedo e	Entalhador	1754-	Manoel Ferreira; João Figueiredo; Ignacio Correia	Cirillo (pp.196- 197)	No ano de 1812 apresentou uma proposta para uma estatua para a Praça do Rocio onde constaria os retratos de D. João VI e Jorge III de Inglaterra
Santos, Simão Francisco dos	Gravador	1758 - 1830	José Gaspar	Cirillo (p.p. 224-225), Bispo (p. 57); Pamplona (vol. V, p. 207)	
Sarmiento, Domingos dos Santos de Moraes	Escritor, Desenhador à Pena	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Eleutério Manuel de Barros, Joaquim Carneiro, Bartolozzi	Bispo (p.p.6-7)	<i>"Havia no Museu do mosteiro de Tiba~es uma amostra deste extraordinario talento em quatro pensamentos alegoricos dedicados à Gloria nde Napoleão Bonaparte, imperador dos Francezes, feitos á penna em 1807 (...)" Bispo (p. 7)</i>



Schiappa, Pietra, Sebastião Clemente	Pintor		Joaquim Manuel da Rocha, Eleutério Manuel de Barros, Pedro Alexandrino		Pamplona (vol. V, p. 155)
Seixas, Vicente Jorge de	Desenhador, Gravador	1786 - 1870			Pamplona (vol.V, p. 162)
Sendim, Maurício José do Carmo	Pintor, Gravador	1784 - 1863	João Gomes, Ludovico Sterni	MNAA	Pamplona (vol. V, p.p. 166-167)
Sequeira, António Domingos	Pintor		Cavalluci e La Picola (Roma)		Taborda (p.231); Cirillo (p.118-120); Bispo (p.30); Pamplona (vol. V, p.p. 168-174)
Silva, Domingos José da	Gravador, Pintor, Miniaturista	1772 -	Cirillo V. Machado, Gaspar Landi, Bartolozzi; Eleuterio Manoel de Barros, Joaquim Carneiro	MNAA	Cirilo(p.232), Pamplona (vol.V, p. 183)
Silva, Francisco Antonio da	Gravador, Pintor		Bartolozzi		Cirillo (p.233), Pamplona (vol. V, p. 184)
Silva, Henrique José da	Pintor	1772-	Rocha; Eleuterio Manoel de Barros; Pedro Alexandrino	MNAA	Taborda (p.241); Cirillo (p. 97); Bispo. 37), Pamplona (vol.V, p. 185)

Silva, João Paulo da	Estucador, Escultor	1727 - 1818	José Gaspar		Pamplona (vol.V, p. 190)
----------------------	------------------------	-------------	-------------	--	--------------------------

Silva, Joaquim Carneiro da	Desenhador, Gravador	1727-1818	João Gomes; Ludovico Sterni (Roma)	MNAA	Cirillo (p.p. 225-228); Bispo (p.17); Pamplona (Vol. V, p. 191)
----------------------------	-------------------------	-----------	--	------	---

Silva, Joaquim Manuel da	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Cirillo		Cirillo (p.258); Pamplona (vol.V, p. p. 191-192)
--------------------------	--------	---	---------	--	---

Silva, José da Costa e	Arquitecto	1747- 1819	Filipe Rodrigues; Carlos Maria Ponzoni;		Cirillo (pp. 187-190)	Saiu do reino rumo ao Brasil 1812
------------------------	------------	------------	--	--	-----------------------	-----------------------------------

Silva, José António da	Escultor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Joaquim Manuel da Rocha, José da Costa e Silva, Labruzzi, Cavallucci		Pamplona (vol.V, p. 192)
------------------------	----------	---	--	--	--------------------------

Simão Francisco dos Santos	Medalhista, Abridor		Bruno José do Vale		Pamplona (vol. V, p. 207)
----------------------------	------------------------	--	--------------------	--	---------------------------

Sisenando, António	Gravador		Bruno José do Vale; Joaquim Carneiro; Labruzzi (Roma)		Cirillo (pag. 237); Pamplona (vol. I, p.p. 124-125)
--------------------	----------	--	---	--	--

Souza, Manoel Caetano de	Pintor	-1811		Cirillo (p.176)	Fugiu da intervenção do exercito de Massena refugiando-se em Lisboa. Para subsistir recorreu à Sopa economica)
Sousa, Manoel de Faria e	Escritor, Iluminador, Pintor, Desenhador	1766 - 1836	Bruno José do Vale		
Taborda, José da Cunha	Pintor, Teórico	1766-	Joaquim M. da Rocha; José da Costa e Silva; Labruzzzy (Roma)	Taborda (p.231); Cirillo (p. 116-118); Pamplona (vol. V, p.p. 265-266)	Com a aproximação do exercito francês a Roma regressa a Portugal no ano de 1796 ou 97
Teixeira, Jerónimo Gomes	Pintor		José Bernardes	Pamplona (vol.V, p. 276)	
Vale, Anastácio José do	Pintor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	João de Figueiredo	Pamplona (vol. V, p. 309)	
Vale, António José do	Medalhista, Abridor de Cunhos, Pintor		João José de Aguiar	Bispo (p. 56); Pamplona (vol.V, p. 309)	
Vale, José António do	Abridor de Cunhos de Moedas e Medalhas	1765-1840	Brno José do Vale	Pamplona (vol.V, p. 310)	

Valente, Frei Inácio da Silva Coelho	Pintor, Miniaturista	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Pamplona (vol. V, p.p. 311-312)
--------------------------------------	----------------------	---	---------------------------------

Vianna, Manoel Luiz Rodrigues	Gravador	Figueiredo, Impr. régia	Cirillo (p.234)
-------------------------------	----------	-------------------------	-----------------

Vicente, Jorge	Desenhador		Pamplona (vol. V, p. 345)
----------------	------------	--	---------------------------

Viegas, João Gregório	Escultor	Final do séc. XVIII - Início do séc. XIX	Pamplona (vol. V, p. 347)
-----------------------	----------	---	---------------------------

Vieira, Manuel	Escultor		Pamplona (vol. V, p. 356)
----------------	----------	--	---------------------------

## Anexo Iconográfico

**Maio, 2013-05-2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte: Variante Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e coorientação do Professor Doutor António Ventura.

## **Agradecimentos**

À Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, pelo desafio que me lançou, pelo voto de confiança dado, pela disponibilidade e simpatia com que me atendeu, quer pessoal, valorizando sempre e encorajando-me a prosseguir, com as suas sugestões e orientações, e sobretudo, pela paciência de ler atentamente todas as palavras deste trabalho, indicando percursos e caminhos de acção que tiveram o mérito de contribuir para levar a bom termo este trabalho.

Ao Professor António Ventura, por ter aceite coorientar este projecto, contribuindo com o seu vasto conhecimento sobre a temática explorada.

Os meus sinceros agradecimentos a todos os funcionários das várias instituições que me receberam pelo apoio prestado, simpatia e profissionalismo. E, em especial à Dr.<sup>a</sup> Alexandra Markl pelo apoio e aconselhamento.

Alguns foram os que, de algum modo, contribuíram para que este trabalho não fosse uma viagem completamente solitária. Dedico as últimas palavras à amizade de José Viriato, Beanina Cardoso, Tânia Branco, Amélia Azinheiro, Vasco Azinheiro, e aos meus pais.

## **Série das invasões francesas”: análise da imagética. Uma visão Ibérica sobre um inimigo exterior.**

Maria Manuela Gomes Gonçalves

**PALAVRAS-CHAVE:** Desenho, Cirillo Volkmar Machado, Gravura, Guerra Peninsular, Invasões francesas, Manuel da Paz, Nicolas Delarive, *Série das Invasões Francesas*.

### **Resumo**

A Guerra Peninsular (1807-1813) inaugura a utilização da imagem como arma política. Portadora de um discurso doutrinal, a imagem propagandística desmistificava as intenções de Napoleão, assim como incitava as massas para a necessidade de insurreição contra as forças de ocupação francesas. A presente dissertação resulta de um estudo efectuado em torno da produção imagética propagandística do circuito comercial de gravura ibérico, assim como a abertura ao mercado londrino durante o período de beligerância a essas mesmas gravuras. O estudo incide particularmente na análise da ” *Série das invasões francesas*”, o maior núcleo de imagens conhecido sobre a primeira invasão francesa em Portugal. Através do método comparativo e partindo das características únicas da obra, procurámos colocar em confronto a série composta por dezassete desenhos com a restante produção nacional e europeia. A nomeação de Cirillo Volkmar Machado, como o executante dos desenhos, remeteu-nos para a observação da sua obra artística e produção teórica elaborada durante as invasões francesas. A análise das suas criações, conduziu-nos por novas interpretações. Encontrámos alguma continuidade formal entre os desenhos e a obra de Delarive. A procura pela reunião do maior número de imagens conduziu-nos ao encontro de novas fontes- o Diário Gráfico do Capitão Manuel da Paz – um álbum realizado ao longo do ano de 1812, durante as campanhas do exército aliado na Península Ibérica contra as forças imperiais.



## **Series of the French invasions ": analysis of imagery. A vision Iberian over a foreign enemy.**

Maria Manuela Gomes Gonçalves

**KEYWORDS:** Drawing, Cirillo Volkmar Machado, Printmaking, Peninsular War, French Invasions, Manuel da Paz, Nicolas Delarive, Series of Napoleonic wars.

### **Abstract**

The Peninsular War (1807-1813) inaugurates the use of the image as a political weapon. Holder of a doctrinal speech, the propagandistic image demystified Napoleon's intentions, as well as incited the masses to the need for insurrection against French occupation forces. This dissertation is the result of a study carried out around the propagandistic image production of the iberian engraving commercial circuit, as well as the opening of the London market during the belligerency period to the same images. The study focuses particularly on the analysis of the "Series of the French invasions", the largest set of images known about the first French invasion of Portugal. Through the comparative method and based on the unique characteristics of the work, we tried to put in confrontation the series consisting of seventeen drawings with the rest of the national and European production. The appointment of Cirillo Volkmar Machado as the performer of the drawings, brought us to the observation of his artistic work and theoretical work developed during the French invasion. The analysis of his creations led us to new interpretations as we have found some formal continuity in Delarive's work. The demand for gathering the largest number of images led us to find new sources - Graphic Diary of Captain Manuel da Paz - an album carried out throughout the year 1812, during the allied army's campaigns in the Iberian peninsula against the imperial forces.

## Índice.

Introdução	p. 1
I. <sup>a</sup> Parte	
1.- <i>A Série das Invasões Francesas</i> : primeira aproximação.	p. 12
2.- Sátira	p. 23
2.1.- <i>Série das Invasões Francesas</i> – Análise dos desenhos satíricos.	p. 23
2.2.– Napoleão, um inimigo comum. A gravura satírica antinapoleónica.	p. 36
2.3.- <i>Série das Invasões Francesas</i> – Confluências com a produção satírica europeia.	p. 41
2.4. – Napoleão - A construção de um mito.	p. 42
2.5.– Considerações sobre a caricatura em Portugal.	p. 45
3.- Alegoria	p. 50
3.1.- <i>Série das Invasões Francesas</i> – análise dos desenhos alegóricos.	p. 50
3.2 - <i>Série das Invasões Francesas</i> – Confluências com a produção alegórica europeia.	p. 52
3.3. A Alegoria na produção nacional.	p. 54
4.- Narrativa	p. 58
4. 1.- <i>Série das Invasões Francesas</i> – análise dos desenhos narrativos.	p. 58
4.2. – Os desenhos narrativos da Série – crítica à intervenção francesa em Portugal.	p. 59
4. 3- A gravura narrativa de produção portuguesa.	p. 67
4.4. – Os desenhos narrativos da Série – do campo de batalha aos encontros de paz.	p. 69
4.5 – Uma notícia da guerra- gravura narrativa de produção nacional.	p. 73
5.- Propaganda e comemoração. Obra artística e teórica de Cirillo Volkmar Machado ao tempo das invasões francesas	p. 75
5.1- Desenhando a liberdade. Produção propagandística e comemorativa: 1808-1814	p. 75
5.2- Entre o discurso panfletário e o devir da modernidade. -A obra teórica de Cirillo Volkmar Machado.	p. 82
5.3 - Convergências e divergências entre o autor da <i>Série das Invasões Francesas</i> e Cirillo Volkmar Machado.	p. 90
5.4 -Novas linhas de investigação. Possibilidades.	p. 94
5.4.1-Improbabilidades.	p. 94

5.4.2 - Um novo caminho, método comparativo.	p. 95
5.4.3.- Uma proposta – Nicolas-Louis Delarive.	p. 96

## II.ª Parte

1.- A livre circulação de modelos entre as forças ocupadas.	p. 100
1.1 - A hegemonia do mercado de estampas inglês durante as guerras napoleónicas.	p. 101
1.1.1- A escola de gravura inglesa– <i>Humorous and entertaining prints</i>	p. 101
1.1.2.- A livre circulação de imagens durante a Guerra Peninsular.	p. 102
1.1.3.- A gravura inglesa nas colecções portuguesas.	p. 105
1.2. - O mercado Ibérico de Gravura durante a Guerra da Independência.	p. 110
2 - O Panteão de Heróis – o retrato gravado.	p. 117
3.- Álbum de viagem de Manuel Isidro da Paz.	p. 120

Conclusão	p. 125
-----------	--------

Bibliografia	p. 129
--------------	--------

Anexo documental	p. 148
------------------	--------

Anexo iconográfico	p. 176
--------------------	--------

### **Lista das Abreviaturas**

MNAA	Museu Nacional de Arte Antiga
FRESS	Fundação Ricardo Espírito Santo
AHM	Arquivo Histórico Militar
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
ANTT	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
MNSR	Museu Nacional Sores dos Reis
FBAUP	Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
FCUP	Faculdade de Ciências da Universidade do Porto
B.P.B./U.M.	Biblioteca Pública de Braga/Universidade do Minho

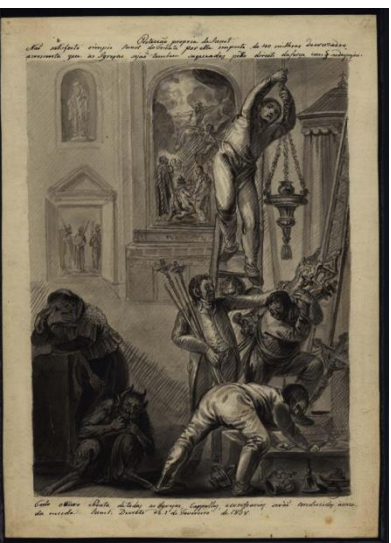
Proposta apresentada pelo catálogo de desenhos da BNL (segundo os números de inventário)



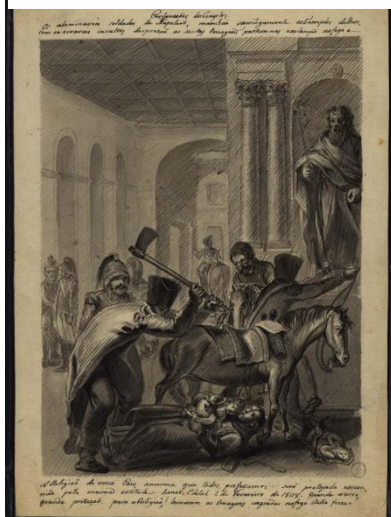
D. 94 P.



D. 95 P.



D. 96 P.



D. 97 P.



D. 98 P.



D. 99 P.



D. 100 P.



D. 101 P.

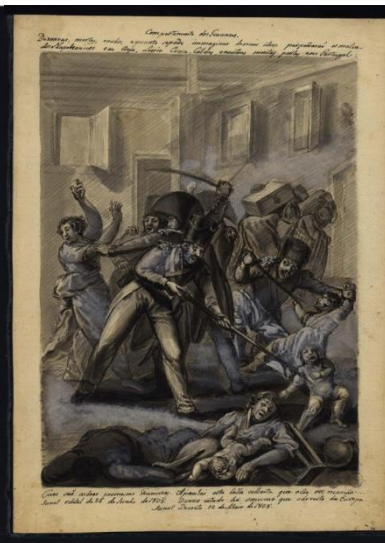


D. 102 P.

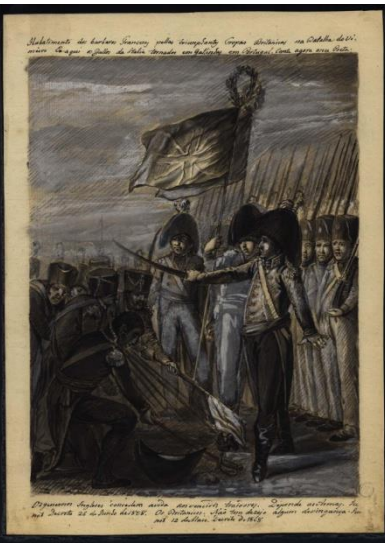




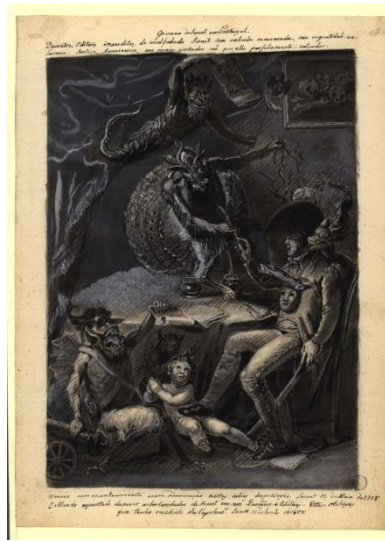
D. 103 P.



D. 104 P.



D. 105 P.



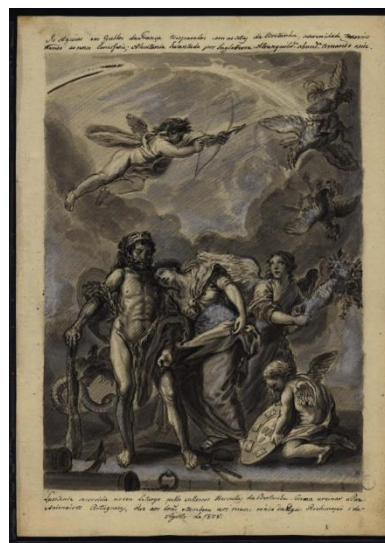
D. 106 P.



D. 107 P.



D. 108 P.



D. 109 P.



D. 110 P.



Nova proposta sugerida pela observação das marcas de água



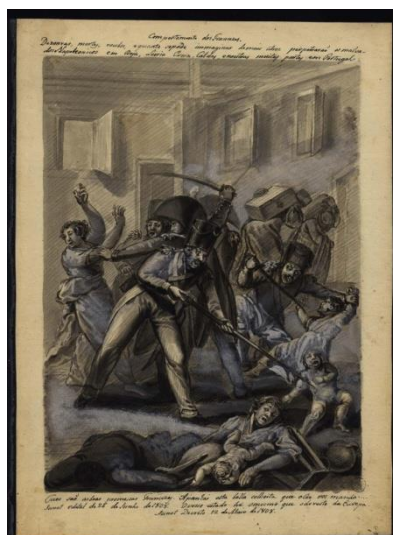
D. 102 P.



D. 96 P.



D. 94 P.



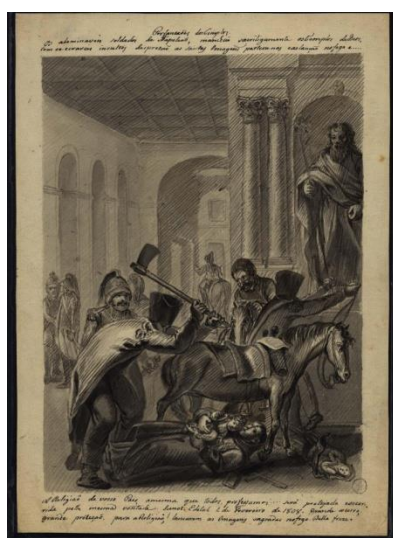
D. 104 P.



D. 103 P.



D. 107 P.



D. 97 P.



D. 101 P.



D. 109 P.

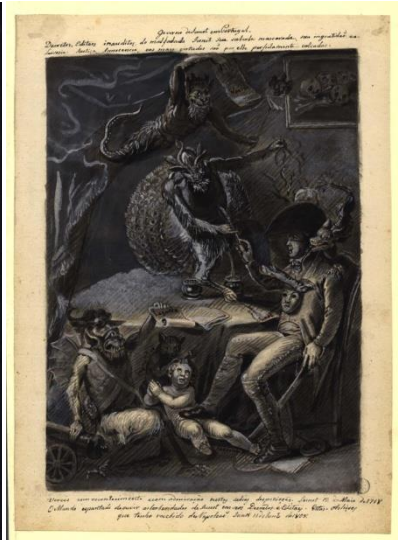




D. 95 P.



D. 108 P.



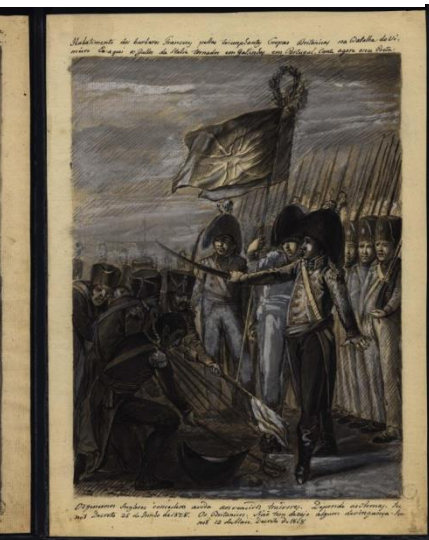
D. 106 P.



D. 100 P.



D. 99 P.



D. 105 P.



D. 98 P.



D. 110 P.





Fig. 1 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 225 x 310 mm. BNP, Inv. D. 102 P.



Fig. 2 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 225 x 310 mm. BNP, Inv. D. 102 P.



Fig. 3 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 225 x 310 mm. BNP, Inv. D. 102 P.





Fig. 2 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 227 x 309 mm. BNP, Inv. D. 101 P.



Fig. 3 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 226 x 310 mm. BNP, Inv. D. 10 8 P.



Fig. 4 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 220 x 308 mm. BNP, Inv. D. 96 P.





Fig. 5— Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 225 x 310 mm. BNP, Inv. D. 94 P.



Fig. 8— Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 225 x 310 mm. BNP, Inv. D. 94 P.



Fig. 9— Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 225 x 310 mm. BNP, Inv. D. 94 P.



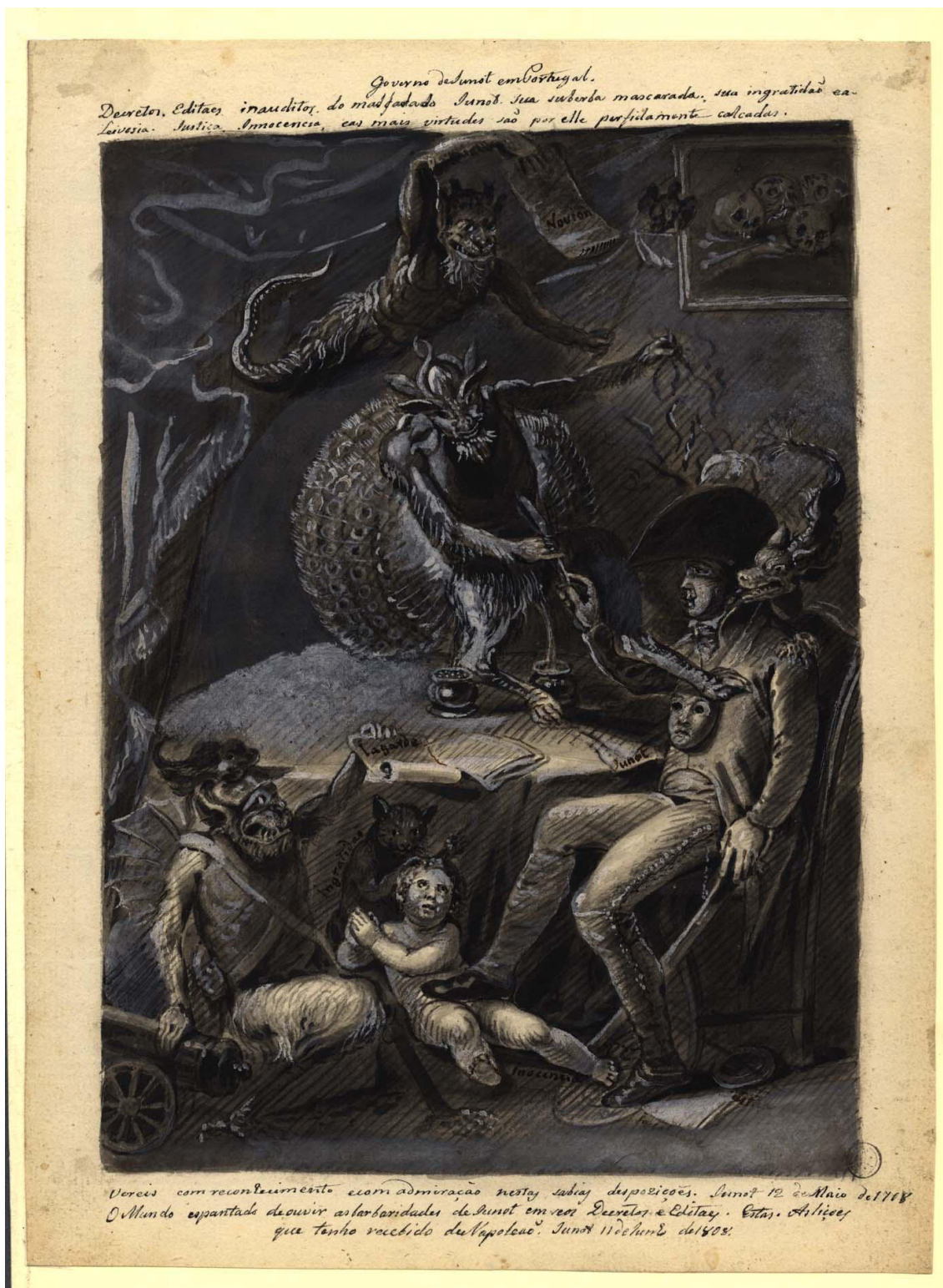


Fig. 10— Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 126 x 305 mm. BNP, Inv. D. 106 P.



Fig.11– Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 126 x 305 mm. BNP, Inv. D. 106 P.



Fig.12– Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 126 x 305 mm. BNP, Inv. D. 106 P.





Fig. 13 – Anónimo. *O Grande Monstro de que trata S. João no Apocalipse. Cap. XIII.* Litografia. Início séc. XIX. 189 x 251 mm. ADB. Inv. A.D.B. – Gaveta 34, doc. 36.



Fig. 14 – Anónimo. *O Dragão e a Besta representados e verificados em Napoleão e Império Francês.* Litografia. Início séc. XIX. 473 x 362 mm. ADB. Inv. A.D.B. – Gaveta 34, doc. 49.



Fig. 15 – Anónimo. *Entrada dos Protectores em Portugal*. Litografia. Início séc. XIX. 231 x 202 mm. ADB. Inv. A.D.B. – Gaveta 34, doc. 23.



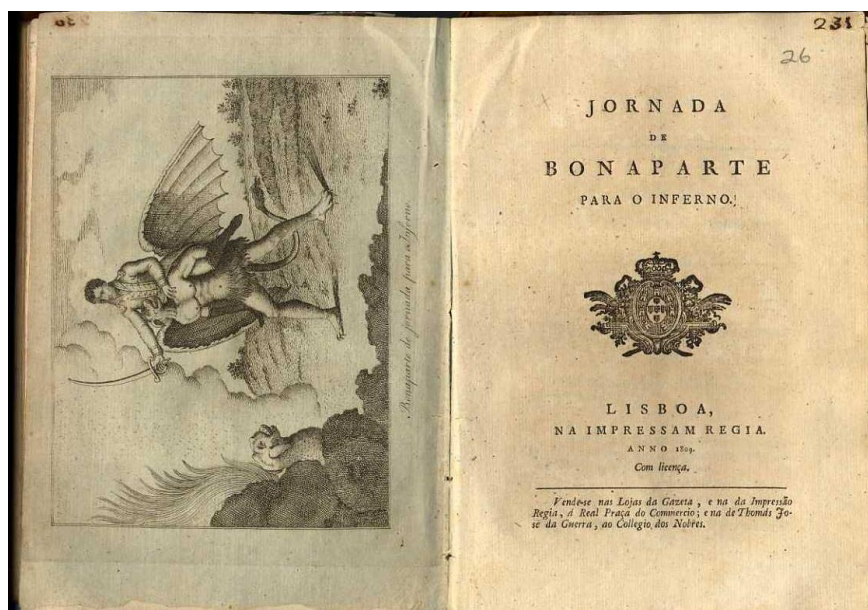


Fig. 16 – Anónimo. *Jornada de Bonaparte para o Inferno*. Gravura. Início séc. XIX. BNP. Inv. H.G.6750//26 V.

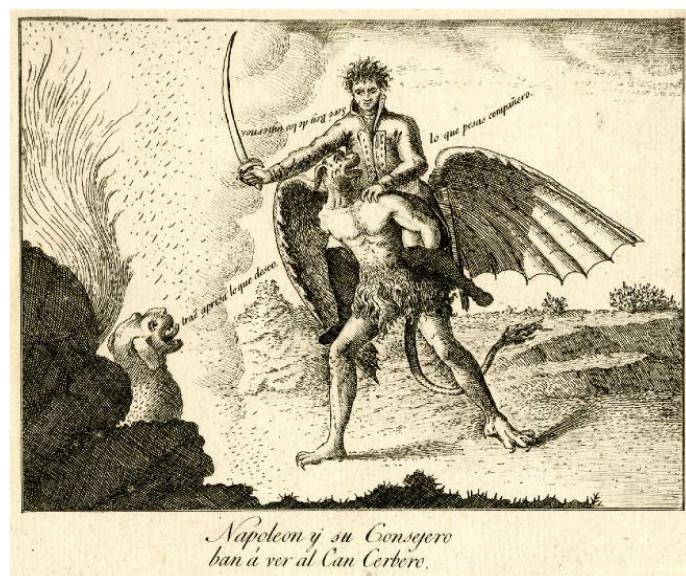


Fig. 17 - Anónimo. *Napoleon y su Consejero ban a ver al Can Cerbero*. Gravura. 1808-1809. Escola espanhola. 136 x 162 mm. British Museum. Inv. AN875377001

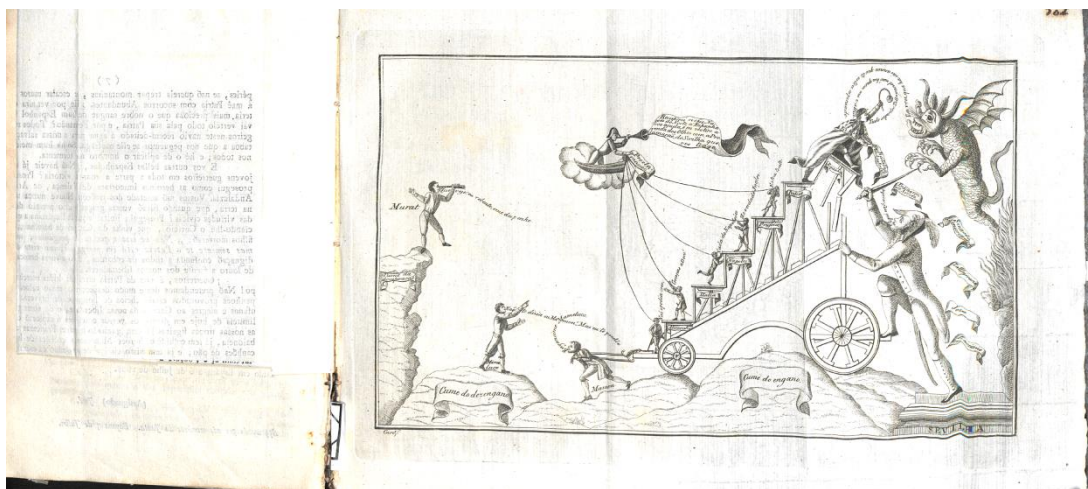


Fig. 18 - Anónimo. *Napoleon y su Consejero ban a ver al Can Cerbero*. Gravura. 1808-1809. Escola espanhola. 136 x 162 mm. British Museum. Inv. AN875377001

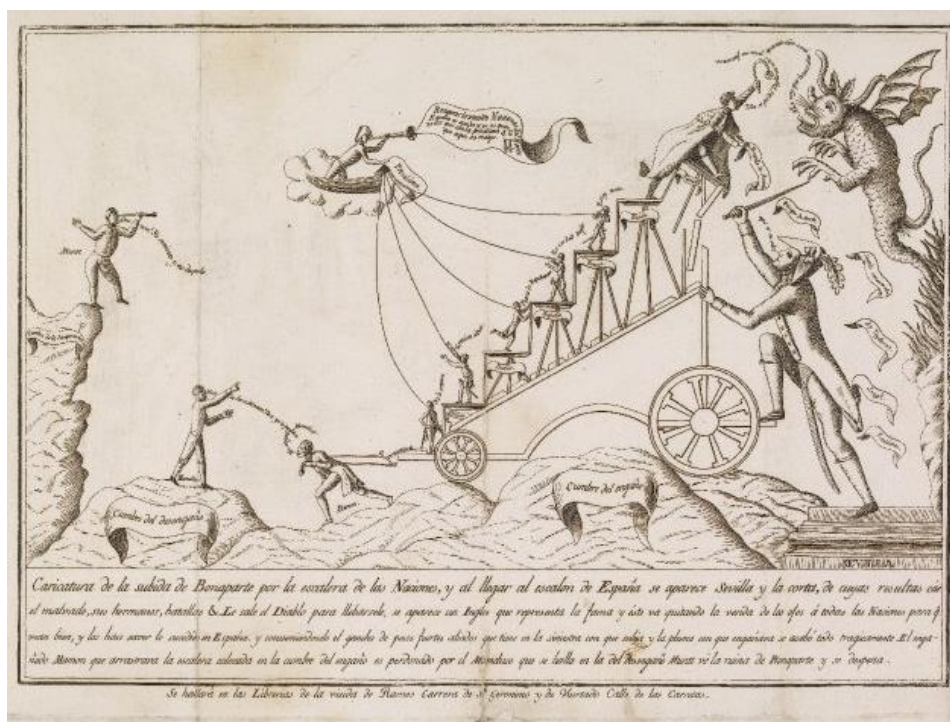


Fig.19— Anónimo. *Caricatura de la subida de Bonaparte por la escalera de las Naciones, y al llegar al escalón de España se aparece Sevilla y la corte*. Gravura. 1808-1813. 203 x 281 mm. British Museum. Inv. AN300087001



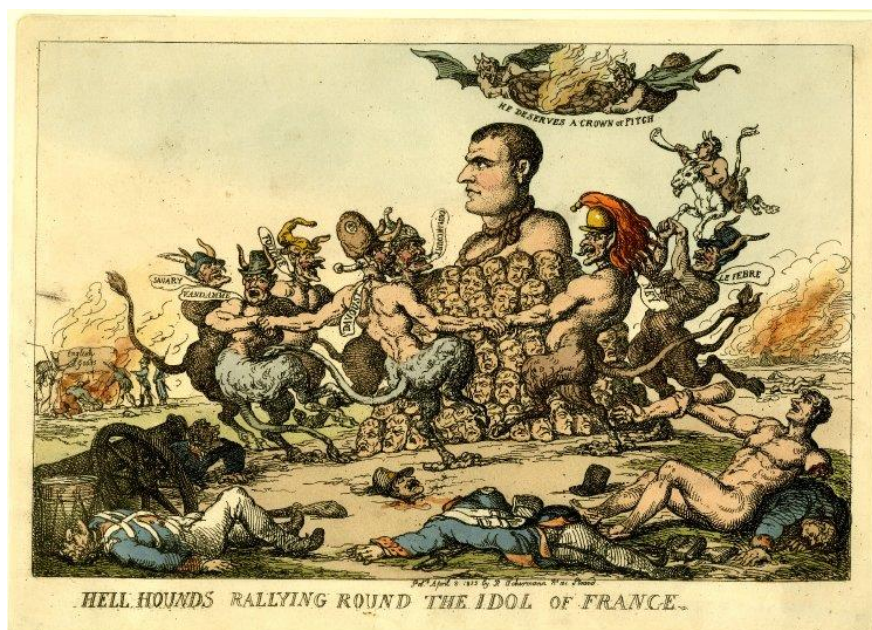


Fig. 20 -Thomas Rowlandson. *Hell hounds rallying round the idol of France.* Gravura colorida. 1815. 260 x 361 mm. British Museum. Inv. AN47519001

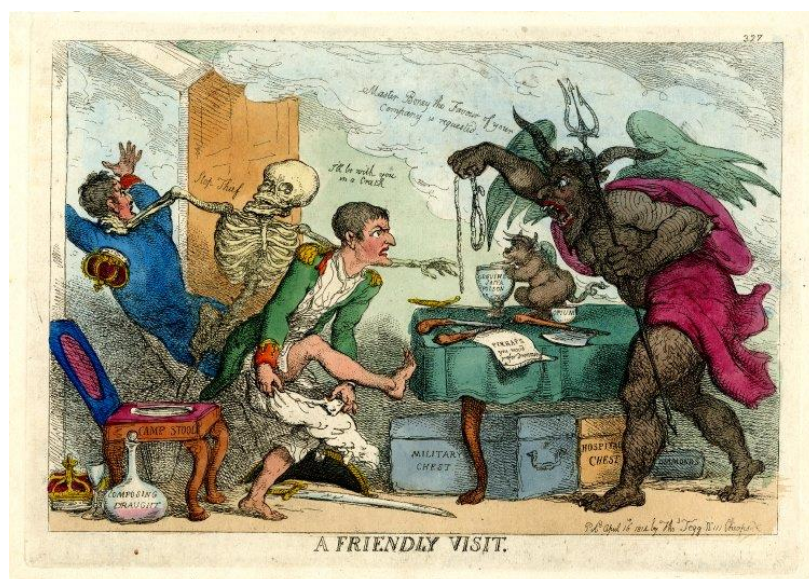


Fig. 21 Thomas Rowlandson, *A friendly visit.* Gravura colorida. 1814. 248 x 349 mm. British Museum. Inv. AN1030576001



Fig. 22 - Anónimo. *Napoleon y su Consejero.* Gravura. 1808-1813. Escola espanhola. 157 x 110 mm. British Museum. AN331337001



Fig. 23 - Anónimo. *Viva España Muera Napoleon.* Gravura. 1808-1813. Escola espanhola. 145 x 184 mm. British Museum. AN331346001



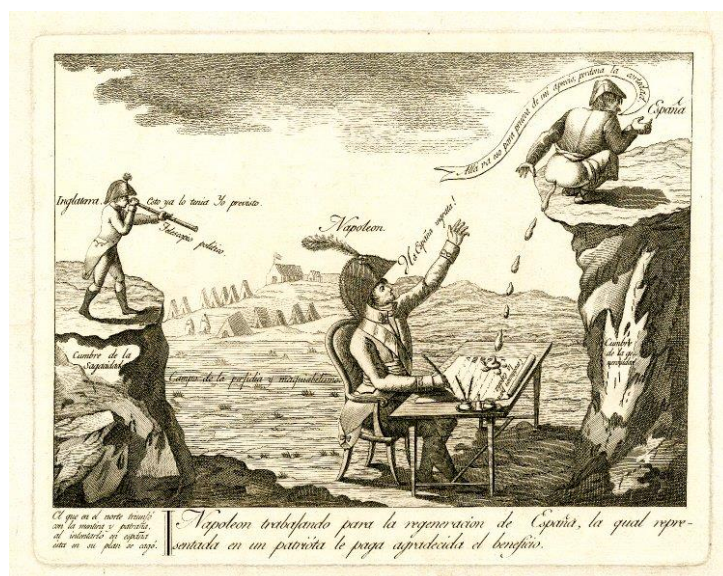


Fig. 24 - Anónimo. *Napoleon trabajando para la regeneración de España, la qual representada en un patriota le paga agradecida el beneficio.* Gravura. 1807-1809. 184 x 234 mm. Escola espanhola. British Museum. Inv. AN875461001

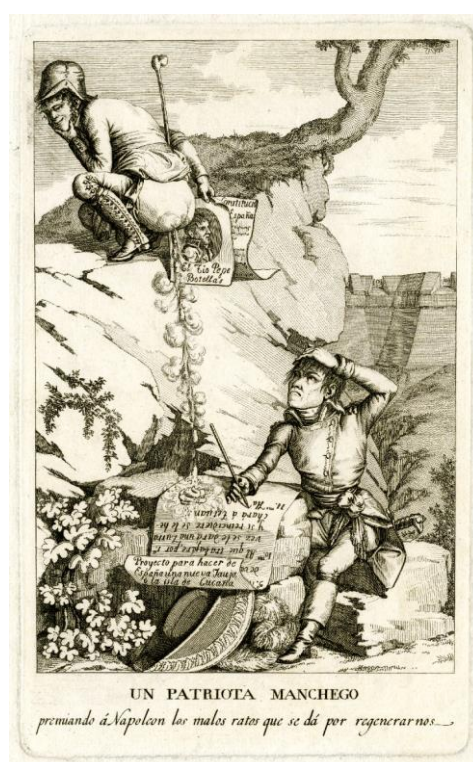


Fig. 25 Anónimo. *Un Patriota Manchego premiando à Napoleon los malos ratos que se dà por regenerar nos.* Gravura. 1808. 245 x 150 mm. Escola espanhola. British Museum. Inv. AN331350001

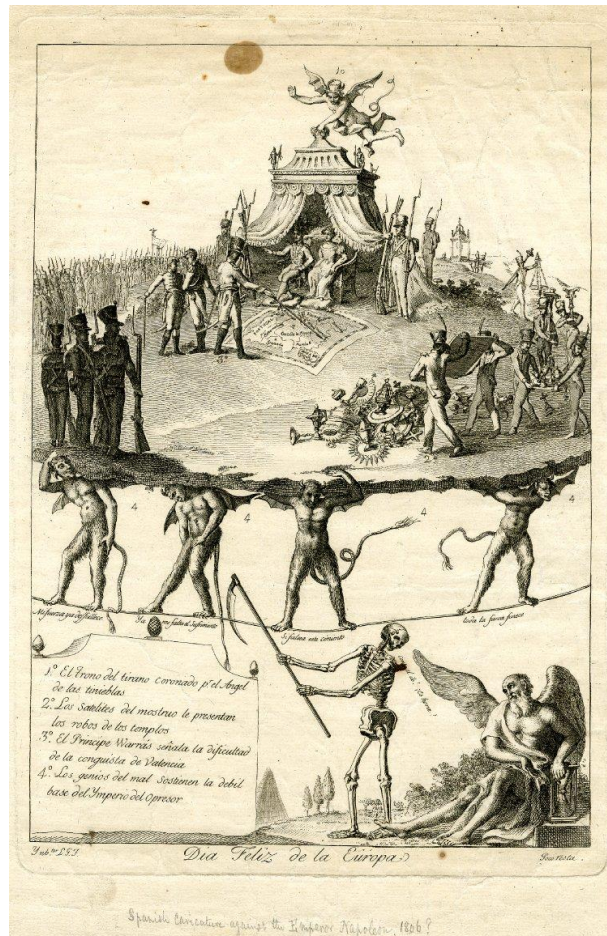


Fig. 26 - Anónimo. *Dia Feliz de la Europa*. Gravura. 1808-1813. 321 x 222 mm. Escola espanhola. British Museum. Inv. AN331358001

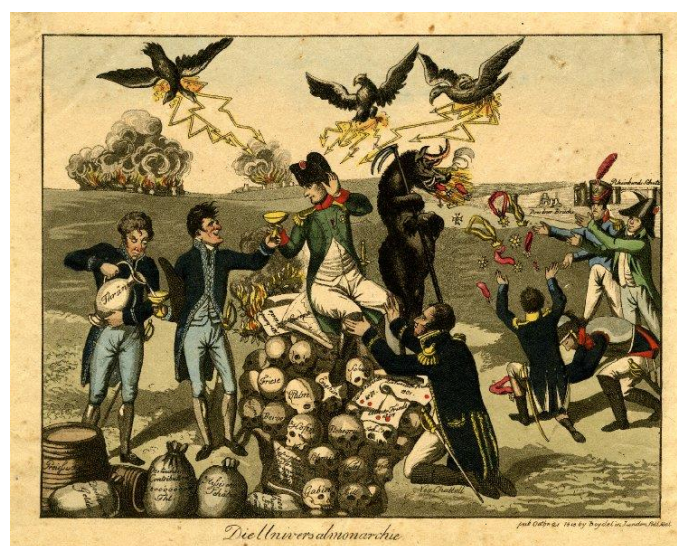


Fig. 27 - Anónima. *Die Universalmonarchie*. Gravura colorida. 1815. 195 X 246 mm. Escola alemã. British Museum. Inv. AN455720001



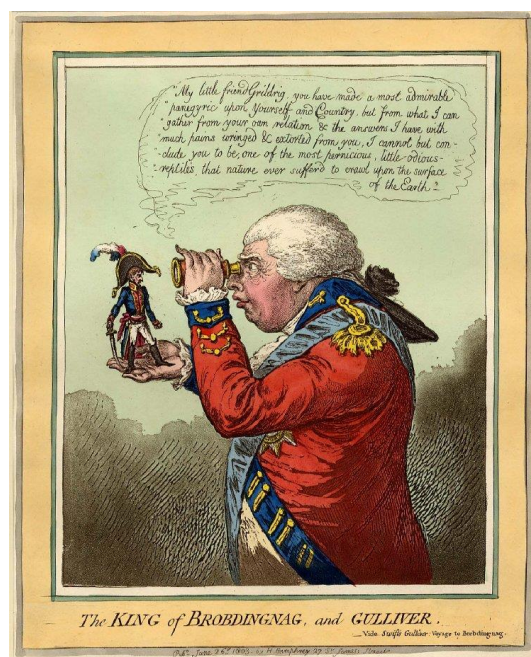


Fig. 28 - James Gillray. *The King of Brobdingnag, and Gulliver.* Gravura colorida. 1803.320 x 258 mm. British Museum. Inv. 147044001

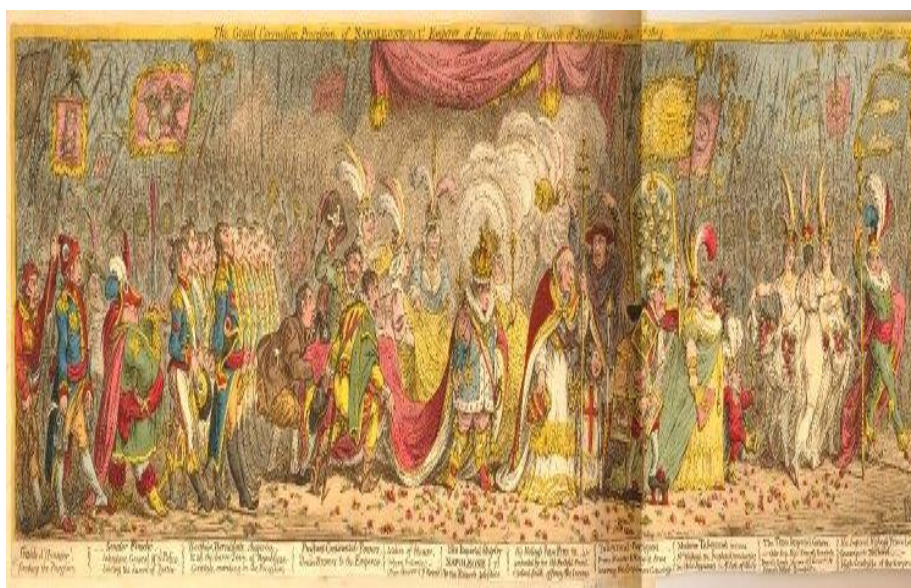


Fig. 29 James Gillray. *The Grand Coronation Procession of Napoleone the 1st Emperor of France, from the Church of Notre Dame, Decr. 2d. 1804.* Gravura colorida. 1805. 710 x 208 mm. British Museum. Inv. 1479765001



Fig. 30 - Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 122 x 310 mm. BNP, Inv. D. 109 P.





Fig. 31 – Anónimo. Série das Invasões Francesas. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 122 x 307 mm. BNP, Inv. D. 95 P.



Fig. 32 - James Gillray. *The Valley of the shadow of Death*, Gravura colorida. 1808. 266 x 390 mm. British Museum. Inv. AN147231001



Fig. 33 - Anónima. *La Gratitud al Inventor Ingles del Toro Español*. Gravura. 1807-1809. Escola espanhola, 205 x 258 mm. British Museum. Inv. AN211632001





Fig. 34- José Teixeira Barreto. *Alegoria à entrada dos Franceses no Porto*. Gravura. 1809. NDAT. Inv. 1606



Fig. 35 - José Teixeira Barreto. *Resgate à cidade do Porto*. Litografia. 1809. 277 x 210 mm. A.D.B. – Gaveta 34, doc.22



Fig. 36- Anônimo. *Restauroção de Portugal em 1808*. Litografia. 1808. 222 x 173 mm. A.D.B. – Gaveta 34, doc.25



Fig. 37 - Anônimo. *Ao Marquês de Wellesley*. Litografia. 1809. 708 x 403 mm. A.D.B. – Gaveta 34, doc. 54





Fig. 38 - Domingos Sequeira. *Lisboa Protegendo os seus habitantes*. Pintura. 1812. 225 x 138 mm. Museu da Cidade Lisboa. Inv. M.C. Pin. 0701



Fig. 39- Domingos Sequeira. *Génio da Nação*. Pintura. 1812. 225 x 138 mm. Museu da Cidade Lisboa. Inv. M.C. Pin. 0700



Fig. 40 - Domingos Sequeira. *Alegoria à retirada do Príncipe D. João para o Brasil*. Gravura colorida de Gregório de Queiroz. 1816. Museu da Cidade Lisboa. Inv. 1536

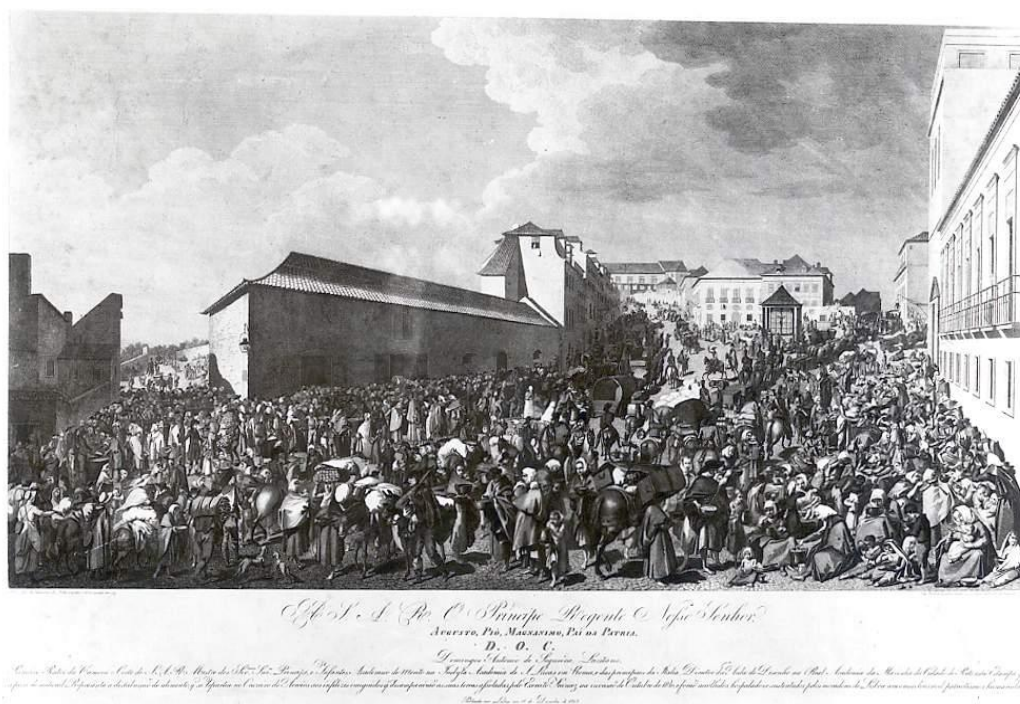


Fig. 41 - Domingos Sequeira. *A Sopa de Arroios*. Museu da Cidade Lisboa. Inv. M. C. Gra. 0158





Fig. 42- Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 220 x 308 mm. BNL, Inv. D. 96 P.

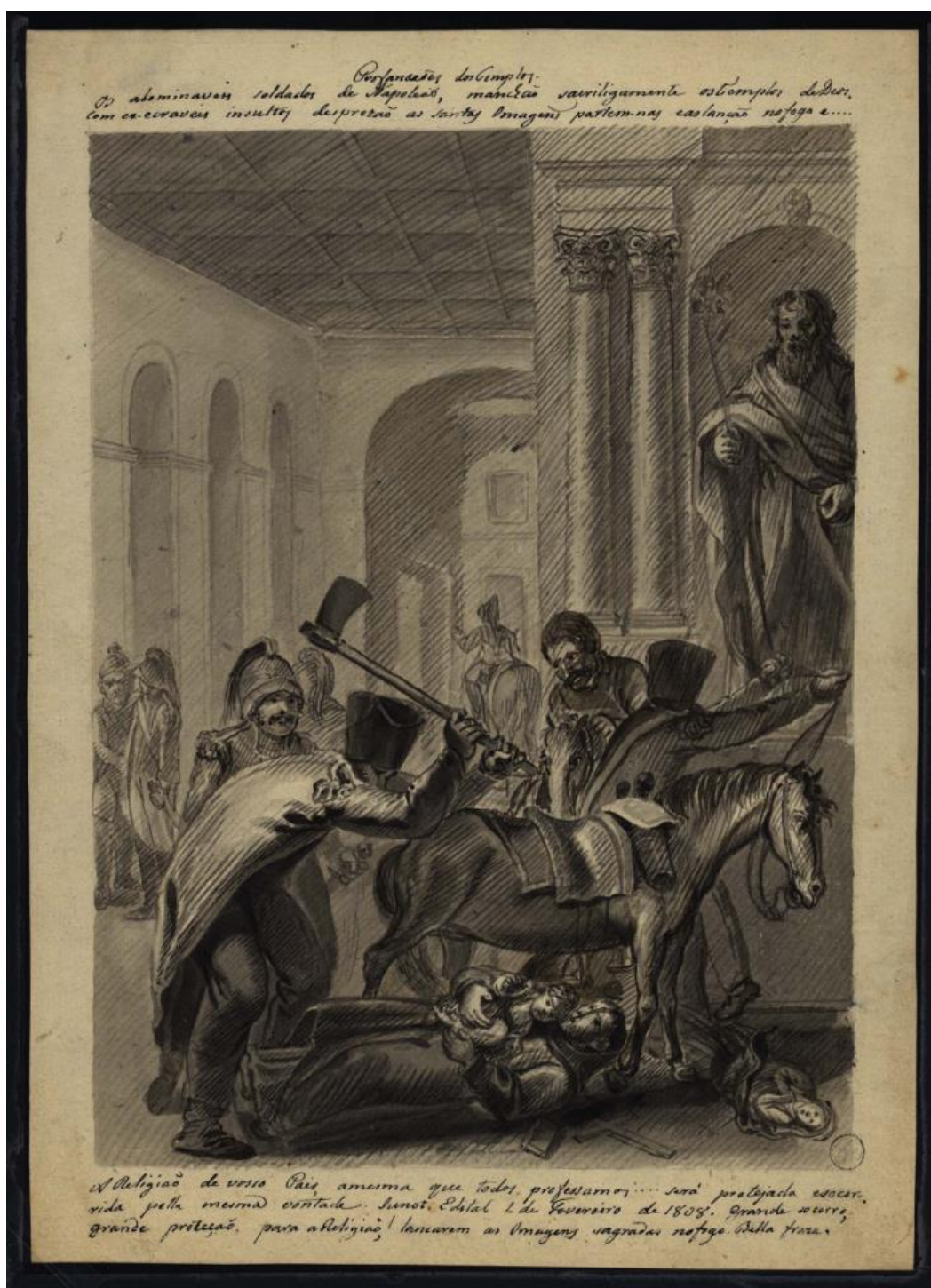


Fig. 42 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 221 x 309 mm. BNL, Inv. D. 97 P.





Fig. 43 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 223 x 311 mm. BNP, Inv. D. 103 P.



Fig. 44 -Anônimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 223 x 311 mm. BNP, Inv. D. 103 P.



Fig. 45 - Anônimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 223 x 311 mm. BNP, Inv. D. 103 P.





Fig. 46– Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 126 x 305 mm. BNP, Inv. D. 107 P.



47 – Fig. 47. Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 226 x 310 mm. BNL, Inv. D. 108 P.





Fig. 48 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 226 x 310 mm. BNP, Inv. D. 108 P.



Fig. 49 – Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 226 x 310 mm. BNP, Inv. D. 108 P.

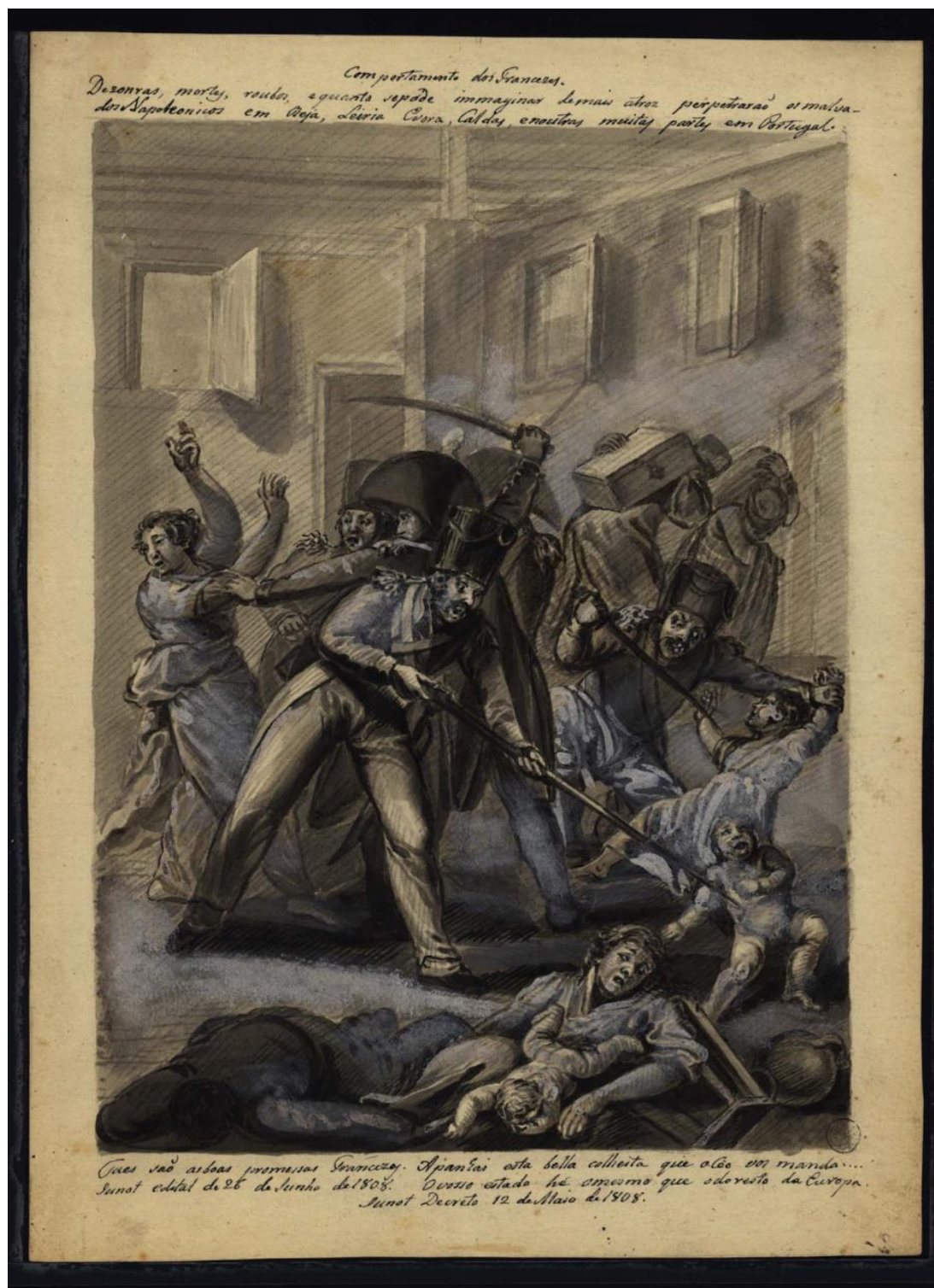


Fig. 50— Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. BNL, Inv. D. 104 P.





Fig. 51– Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. BNP, Inv. D. 104 P.



Fig. 52– Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. BNP, Inv. D. 104 P.



Fig. 53 – Juan Gálvez y Fernando Brambila. *Combate de las Zaragozanas contra los Dragones Francezes – Ruinas de Zaragoza*. Gravura. 1812. F. L. G. Inv. 14849-117.





Fig. 55— Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX.. BNP Inv. D. 100 P.



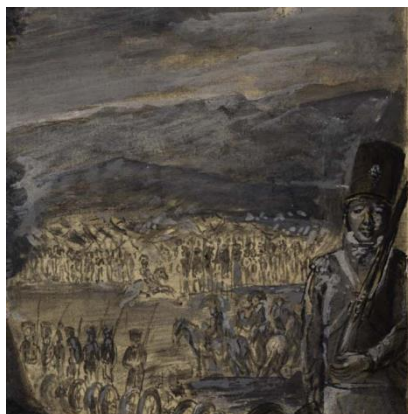


Fig. 56– Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. BNP, Inv. D. 100 P.



Fig.. 57– Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 225 x 290 mm. BNP, Inv. D. 99 P.





Fig.. 58— Anônimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 225 x 290 mm. BNP, Inv. D. 99 P.



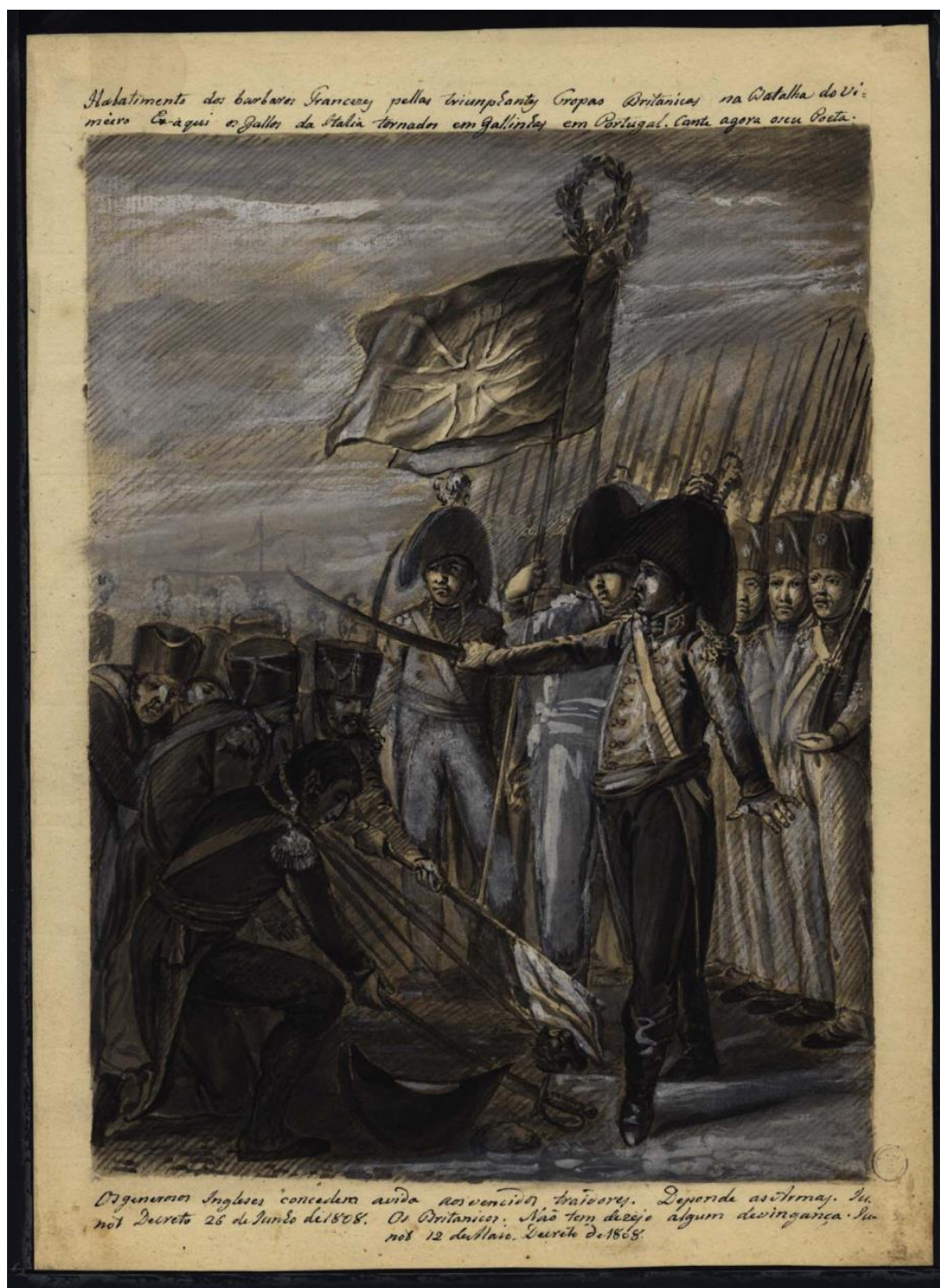


Fig. 59— Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 222 x 304 mm. BNP, Inv. D. 105 P.



Fig. 60— Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 223 x 304 mm. BNL, Inv. D. 98 P.





Fig. 61- Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 223 x 304 mm. BNP, Inv. D. 98 P.



Fig. 62 - Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Detalhe. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 223 x 304 mm. BNP, Inv. D. 98 P.



Fig. 63— Anónimo. *Série das Invasões Francesas*. Desenho. Carvão, aguada de nanquim, aguada branca. Início séc. XIX. 223 x 300 mm. BNP, Inv. D. 110 P.



Fig. 64 - Anónimo. *A Grande Expedição Inglesa ou a Tomada de Flessinga pelas armas Britânicas*. Litografia. Início séc. XIX. 304 x 202 mm. A.D.B. – Gaveta 34, doc. 24



Fig. 65- M.G., *Restauração do Porto*. Litografia. 1809. 230 x 187 mm. A.D.B. – Gaveta 34, doc. 27



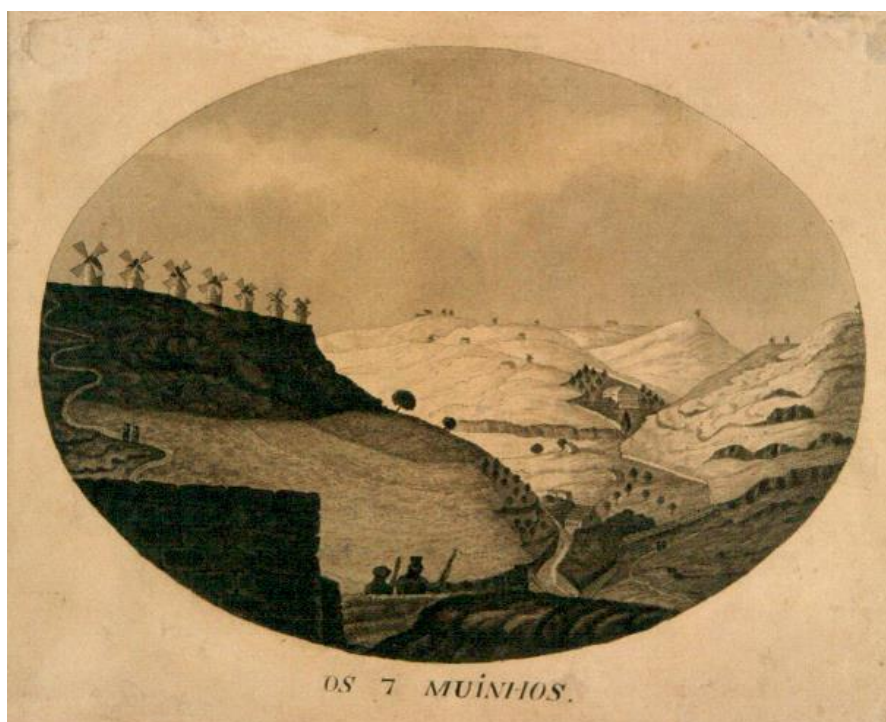


Fig. 66- Luís António Xavier. *Os 7 Muinhos*. Pintura. Início séc. XIX. Museu da Cidade Lisboa. Inv. MC.PIN.0280

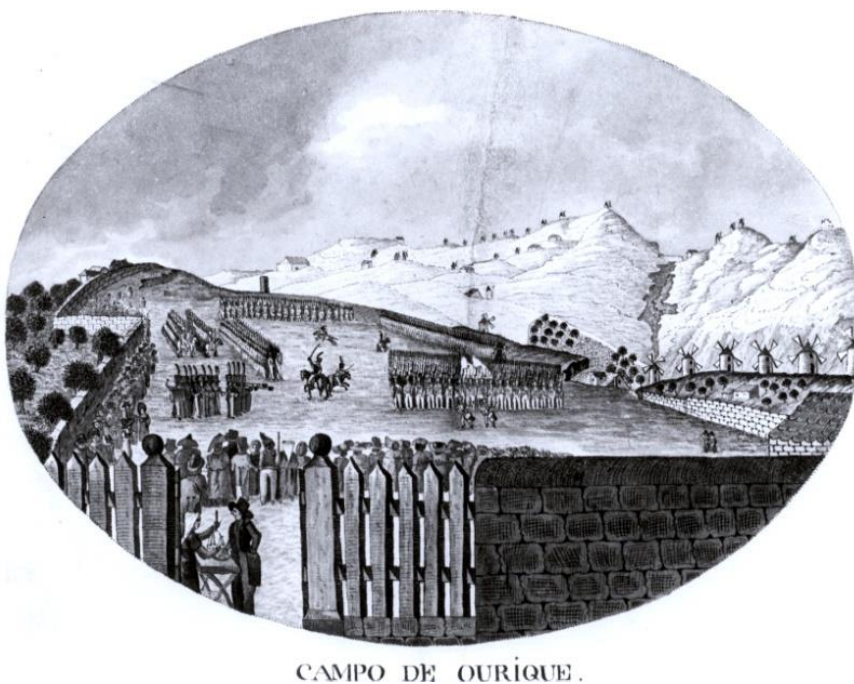


Fig. 67- Luís António Xavier. *Campo de Ourique*. Pintura. Início séc. XIX. Museu da Cidade Lisboa. Inv. MC.PIN.0281



Fig. 68- Cirillo Volkmar Machado. *Alegoria à derrota dos Franceses* Gravura. 1808. NDAT. Inv. 435





Fig. 69- Cirillo Volkmar Machado. *Alegoria à derrota dos Franceses* Gravura. 1808. NDAT. Inv. 435

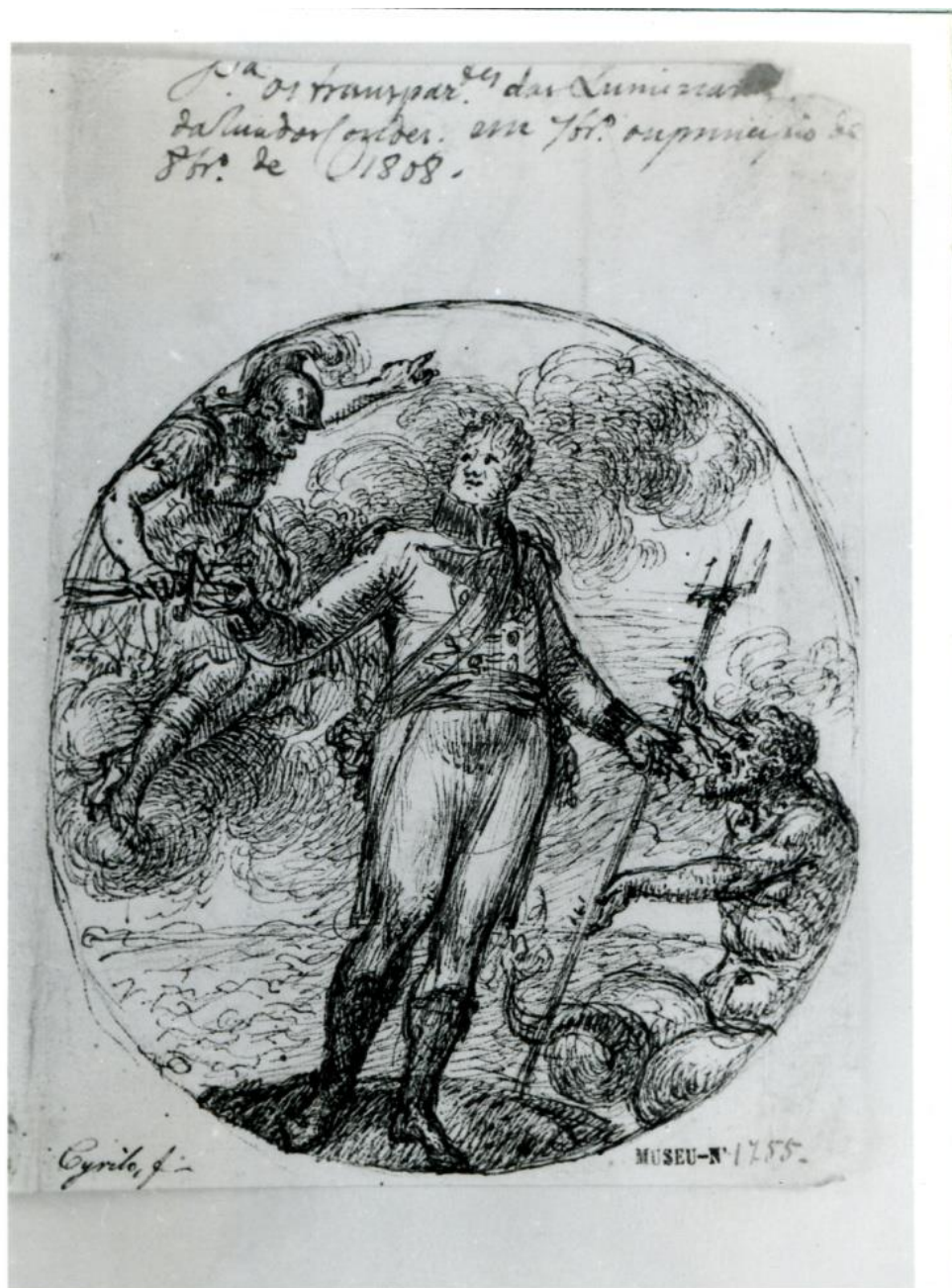


Fig. 70 – Cirilo Volkmar Machado. *Alegoria ao auxílio de Inglaterra em 1808*. Desenho. Pena. 207 x 294 mm. MNAA. Inv. 1755 Des.





Fig. 76 -Cirilo Volkmar Machado. *Desenho da Vitória*. Desenho. Lápis, sépia, tinta-da-china. 151 x 295 mm. MNAA. Inv. 1784 Des



Fig. 72 – Nicolas Delarive. *José Revollo de Palafox*. Gravura buril e água-forte. 35,3 x 27 mm. BNP- Inv. E. 457 V.





Fig. 73 – Nicolas Delarive. *Retrato de um Hussardo.*

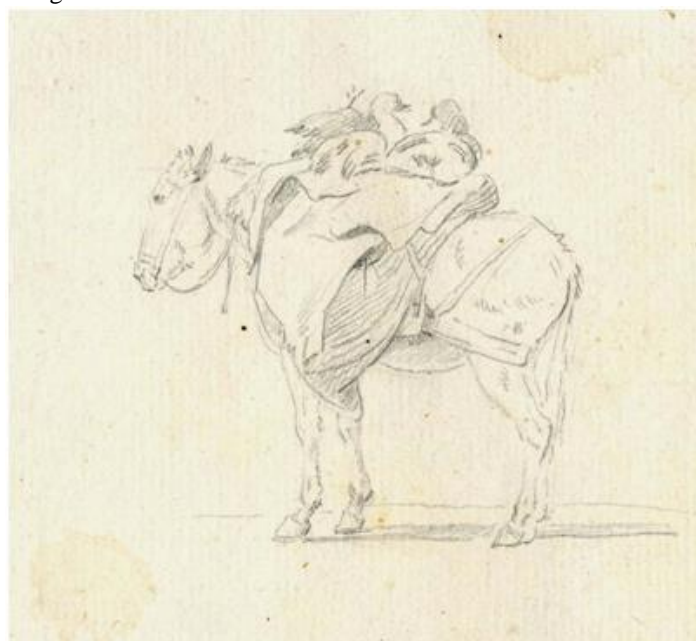


Fig. 74 -Nicolas Delarive. *Álbum Gráfico.* Desenho. Museu da Cidade Lisboa



Fig. 75- Nicolas Delarive. *Álbum Gráfico*. Desenho. Museu da Cidade Lisboa



Fig. 76 - Nicolas Delarive. *Álbum Gráfico*. Desenho. Museu da Cidade Lisboa



Fig. 77 - Nicolas Delarive. *Álbum Gráfico*. Desenho. Museu da Cidade Lisboa.





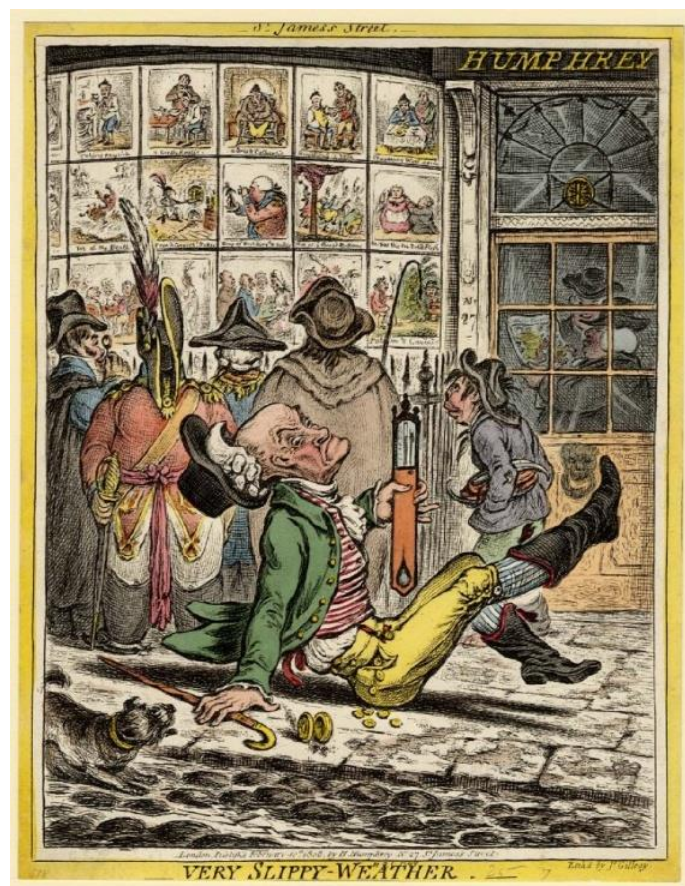


Fig. 79 - James Gillray. *Very Slippy-Weather*. Gravura colorida. 1808. Escola inglesa. 260 x 203 mm. British Museum. AN755550001



Fig. 80 – Cruickshank. *The Bear, The Monkey, The Turkey and the Bull or the True cause of the Russian War!!*. Gravura colorida. 1807. Escola Inglesa. A.D.B.- Gaveta 34, doc. 31





Fig. 81 – Anónimo. Explicação das Armas, e apoios de Napoleão. Litografia. 1808-1809. Escola inglesa. 285 x 335 mm. A. D. B. – Gaveta 34, doc. 44.



Fig. 82 – Anónimo. Birth of Bonaparte. Litografia. 1808. Escola inglesa. 269 x 351 mm. A.D.B. – Gaveta 34, doc. 6





Fig. 83 – Anónimo. *Caçada dos Corsos Imperiais, e Reais dedicada aos amantes da caça*. Litografia. 1811-1812. Escola Inglesa. 343 x 235 mm. A. D. B. – Gaveta 34, doc. 26.



Fig. 84 – Anónimo. *O Patriotismo Espanhol Triunfante da rapacidade francesa*. Litografia. 1808. Escola inglesa. 301 x 191 mm. A. D. B. – Gaveta 34, doc. 28.





Fig. 85 - James Gillray. The Spanish-Bull-Fight, or The Corsican-Matador in Danger. Gravura colorida. 1808. Escola inglesa. 255 x 358 mm. British Museum. Inv. AN147217001



Fig. 86 – Anónimo. O Toureiro do Norte Toureado em Espanha. Litografia. 1812-1813. 360 x 246 mm. A.D. B. – Gaveta 34, doc. 29







Fig. 90 – Jozé Antº da Sª Veiga. Batalha do Buçaco. Litografia. 1810-1811. 413 x 295 mm. A.D.B. – Gazeta 34, doc. 42



Fig. 91 - Anónimo. Assalto à Praça de Badajoz. Litografia. 1812. 305 x 220 mm. A. D. B. – Gaveta 34, doc. 43



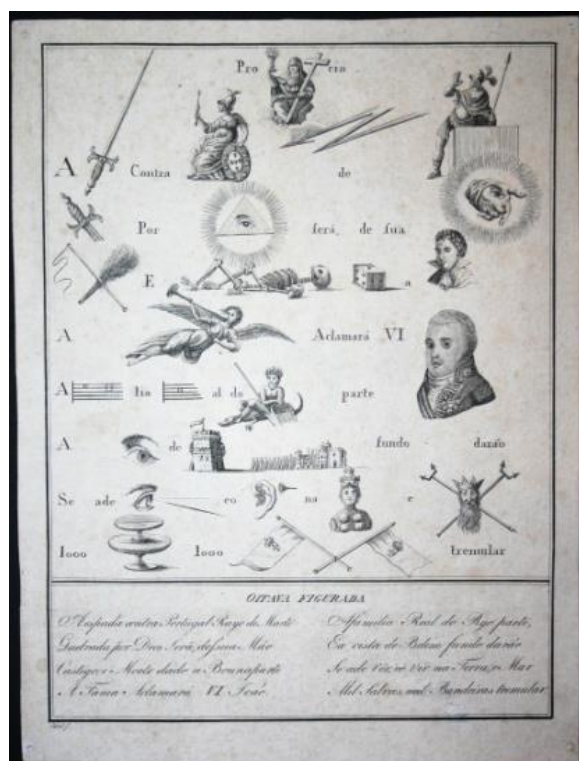


Fig. 92 – Anônimo. *Oitava Figura*. Litografia. 1808-1811. 223 x 270 mm. A.D. B. – Gaveta 34, doc. 18



Fig. 93 – Domenico Pellegrini. *Stat Magni Nominis Umbra*. Gravura. 1809. 340 x 245 mm. MMLT. Inv. 000143

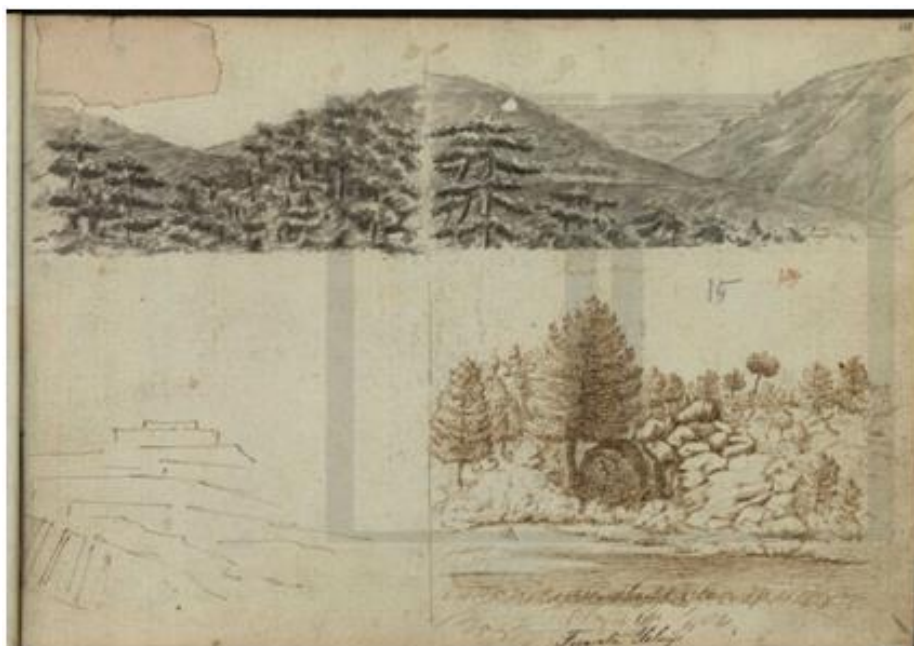


Fig. 94 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT. Inv. PT-TT-CF-212\_m0129



Fig. 95 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT. Inv. PT-TT-CF-212\_m0085



Fig. 96 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT. Inv. PT-TT-CF-212\_m0144



Fig. 97 – Francisco Goya. *Si son de otro linage*-Desastres de Guerra. Gravura. NYPL. Inv. 1109982





Fig. 98 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT. Inv. PT-TT-CF-212\_m0104

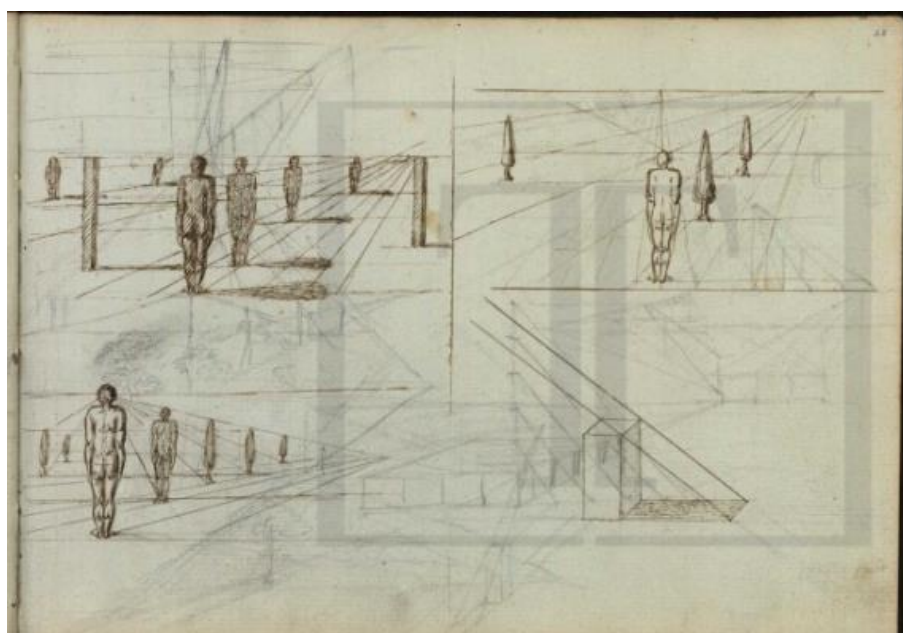


Fig. 99 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT. Inv. PT-TT-CF-212\_m0027



Fig. 100 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0029



Fig. 101 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0074



Fig. 102 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0053



Fig. 103 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0136





Fig. 104 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0061



Fig. 105 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0118



Fig. 106 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0116



Fig. 107 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0117



Fig. 108 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0119



Fig. 109 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT.  
Inv. PT-TT-CF-212\_m0093





Fig. 110 – Manuel da Paz. *Diário Gráfico*. Desenho. Grafite, Aguada. ANTT. Inv. PT-TT-CF-212\_m0129